当代激进思想家译丛

● 丛书主编 张一兵



Le destin des images

图像的命运

Jacques Rancière

[法] 雅克·朗西埃 著 张新木 陆洵 译

南京大学出版社

当代激进思想家译丛

“现代人不属于想象”，马拉美如是说。诗人、画家、戏剧家或工程师们都想用形式与行为的统一去取代现实与图像的古老二元性。生活本该因此而得到革新。

我们当代人不再相信革命，即使
的崇拜：画布上的卓越闪光，摄影或
者的感性在场：变成血肉之躯的语言

针对上述观点，雅克·朗西埃将
之为图像的东西对立起来。图像既非
而是一些独特的操作，它会重新分配可见物、可说物和可想物之间的关系。借助戈达尔的图像句子，对它进行研究，分析它叠加灰暗的电影镜头、灭绝犹太人的图像和哲学家的话语的情况，本书剖析了那些不为人知的纽带，它们连接着诗学象征和工业设计，也连接着19世纪的虚构想象以及关于集中营的见证或是当代艺术的装置。

同一个计划推动着这种交叉的过程：将图像从神学的阴影中解放出来，把它归还给诗学的创新和政治的赌注。

上架建议：哲学/艺术批评

ISBN 978-7-305-10616-3



定价：35.00元

当代激进思想家译丛

● 丛书主编 张一兵

图像的命运

[法] 雅克·朗西埃 著 张新木 陆洵 译

南京大学出版社

图书在版编目（CIP）数据
图像的命运 /（法）朗西埃（Rancière，J.）著；张新木，陆洵译. —
南京：南京大学出版社，2014. 1
（当代激进思想家译丛/张一兵主编）
ISBN 978 - 7 - 305 - 10616 - 3

Ⅰ. ①图… Ⅱ. ①朗…②张…③陆… Ⅲ. ①艺术哲学—文集
Ⅳ. ①J0 - 02

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2012）第 221560 号

出 版 者　南京大学出版社
社　　址　南京市汉口路 22 号　　邮　编　210093
网　　址　http：//www.NjupCo.com
出 版 人　左　健

丛 书 名　当代激进思想家译丛/张一兵主编
书　　名　图像的命运
著　　者　［法］雅克·朗西埃
译　　者　张新木　陆洵
责任编辑　陈蕴敏
照　　排　南京紫藤制版印务中心
印　　刷　南京爱德印刷有限公司
开　　本　635×965　1/16　印张 11.75　字数 108 千
版　　次　2014 年 1 月第 1 版　2014 年 1 月第 1 次印刷
ISBN　978 - 7 - 305 - 10616 - 3
定　　价　35.00 元

发行热线　025 - 83594756
电子邮箱　Press@NjupCo.com
　　　　　Sales@NjupCo.com（市场部）

Le destin des images
Jacques Rancière

目录

一

图像的命运

我的书名可能会让人们期待某种图像(image)的新奇历险，将我们从拉斯科岩洞[①]壁画的辉煌黎明引向当代黄昏，即被传媒图像所吞噬的现实，由监视器和合成图像所主宰的艺术。然而我的话题则完全不同。在考察命运的某种想法和图像的某种想法怎样在时代强音的启示式话语中相互结合时，我想提出这个问题：这些话语对我们所说的果真是一种简朴而又单义的现实吗？在同一个称呼下，图像是否具有若干个功能？而对这些功能的问题性调整正好构成了艺术的工作？从这一点开始，也许可以在更为坚实的基础上去思考什么是艺术的图像，什么是其地位的现代性转变。

① 拉斯科岩洞（Grotte de Lascaux）：法国南方佩里格（Périgord）地区多尔多涅省（Dordogne）的旧石器时代文化遗址，岩洞内壁上有距今约两万年的绘画遗迹。1940 年 9 月 12 日由两个孩子发现，后经著名史前艺术学者 H. 布勒伊考察整理，公之于世。开放后受空气杂质污染，壁画开始毁坏，故于 1963 年重新封闭，不再向公众开放，现可参观的为复制的拉斯科岩洞二号。（本书未标明“原注”的注释皆为译注。）

那么让我们从头开始吧。当人们断定从今以后再也没有现实而只有图像时，或者相反，说从今以后再也没有图像而只有一个不断再现自身的现实时，人们在说些什么呢？究竟想告诉我们什么呢？这两种说法看上去似乎截然相反。然而我们知道，两种话语按照基本推论法在不停地相互转变：如果说只有图像，那就没有图像的他者；而如果没有图像的他者，那么图像的概念本身就失去了它的内容，也就不再有图像。于是，有几位当代学者便将参照于一个**他者**（l'Autre）的**图像**对立于只参照于自身的**视像**（Visuel）。

这种简单的推论已经引起一个问题。**同者**（le Même）就是**他者**的反面，这很容易理解。然而要了解这般援引的**他者**是什么，这就不太容易了。首先，人们依靠什么符号来辨别他者的在场或缺席呢？我们凭什么说屏幕上的可见形式中存在他者，而另一种形式中不存在他者呢？例如说在电影《巴尔塔扎尔的遭遇》① 的镜头中有他者，而在"冠军竞答"② 节目中却没有他者？轻视"视像"的人们最常见的答案会是这样：电视图像由于它本身的性质而没有他者。确实，电视图像本身就带有自己的光亮，而电影图

---

① 《巴尔塔扎尔的遭遇》（*Au hasard Balthazar*），法国导演罗贝尔·布列松的代表作之一，讲述了一头名为巴尔塔扎尔的小毛驴的一生。该影片获得 1966 年威尼斯影展的评审团特别奖。

② "冠军竞答"（*Questions pour un champion*），法国电视三台于 1988 年开播的一档电视有奖问答节目，类似于中国的"开心辞典"。

像则借助外部光源来保持光亮。这就是雷吉斯·德布雷[①]在一本名叫《图像的生与死》的书中所概括的意思:“这里的图像有其内置的光线。它能够自我展示。通过自身提供的光线,图像便自行出现在我们眼前。这种定义类似于斯宾诺莎[②]关于上帝或实体(substance)的定义。”[③]

显然,这里所提出的被当作视像本质的同语重复不过是话语本身的同语重复。这种话语只是告诉我们,**同者**是一样的,而**他者**是另样的。这种话语还让人觉得它不仅仅是一种同语重复,因为它通过混杂独立分句的修辞游戏,将普遍事物的普通特性等同于某种技术装置(dispositif)的特殊特性。然而阴极管的技术特性是一回事,我们在屏幕上看到的图像的美学特性则是另一回事。准确地说,屏幕既能随时迎接“冠军竞答”的表演,也能迎接布列松的摄影机的表演。显而易见,正是这些表演在本质上有所不同。电视向我们推介的娱乐节目,该节目在我们身上所激发的情感,其本质完全独立于光线来自我们的机器这个事实。布列松图像的内在本质依然不变,无论我们是在放映厅里观看电影胶片,还是在电视屏幕上观看录像带或光盘,抑或通过视频投影观看图像。同者并不独在一边,而他者

---

① 雷吉斯·德布雷(Régis Debray,1940—),法国作家和媒介学家,作品有《普通媒介学教程》(*Cours de médiologie générale*)、《图像的生与死》(*Vie et mort de l'image*)等。

② 斯宾诺莎(Baruch Spinoza,1632—1677),荷兰哲学家。著有《神学政治论》和《伦理学》等。

③ 雷吉斯·德布雷,《图像的生与死》,伽利玛出版社(Ga llimard),巴黎,1992年,第382页。——原注1

也不另在一边。同一性（Identité）和相异性（altérité）以不同方式相互纠结。我们这个光源内置的电视机和“冠军竞答”的摄像机，让我们观看着一种记忆的表演和精神在场的表演，这种表演本身对机器来说也是陌生的事情。相反，放映厅里的胶片或我们屏幕上视频化的《巴尔塔扎尔的遭遇》的录像带，则让我们看到一些不参照任何他者的图像，而这些图像本身就是表演。

图像的相异性

这些图像并不参照“任何他者”。这并不意味着它们就像人们通常所说的那样，是一些不及物的图像，而是意味着相异性进入了图像的构建本身中，还意味着这种相异性不仅取决于电影媒介的材料特性，更取决于其他因素。《巴尔塔扎尔的遭遇》的图像首先不是某种技术媒介特性的表现，而是某些操作：它们展示着整体与部分之间的关系，展示着可视性和与其相连的意指和情感威力之间的关系，展示着各种期待与填充期待之物的关系。让我们看一下该影片的开头。银屏还没亮，“图像”游戏就已经开始，伴随着一段舒伯特奏鸣曲的晶莹音符。当片头字幕在某个背景上一一闪过时，这个游戏又继续进行。那背景既让人联想到一段岩石般的城墙，也让人想起一堵干燥的石头墙，

或是糊浆纸板（carton bouilli）。突然一声驴鸣代替了奏鸣曲，然后奏鸣曲再次响起，随后又被一阵铃铛声覆盖，并且与影片的近景连成一气：一头小毛驴的头，在中近景中吃着驴妈妈的奶。一只非常白皙的手沿着小驴的灰暗颈部往下移动，而镜头却沿着相反的方向往上移动，移向这只手的主人小女孩，还有她的哥哥和她的父亲。一段对话伴随着镜头的移动（“我们需要它”——“把它给我们吧”——“我的孩子，这可不成”）。而我们从未看到说出这些话的嘴巴：孩子们对他们父亲说话时却转身背对着我们，而在回话时他们的身体又遮住了父亲的脸。一个叠化镜头（fondu enchaîné）又引入一个画面，向我们展现了与话语相反的情况：父亲和孩子们背对着观众，在远景中牵着小毛驴走下山坡。另一个叠化镜头则展现了小毛驴的洗礼仪式，即另一个中近景让我们只能看到动物的头部、男孩正在倒水的手臂和手持蜡烛的小姑娘的上半身。

通过片头字幕和三个镜头，我们看到了整个图像性（imagéité）的体制（régime），即各种要素和功能之间关系的体制。首先是灰黑银幕的中立性和声音对比之间的对立。以清晰的音符一直进行的旋律和打断它的驴鸣声已经给将要到来的寓言提供了整个的张力。这个对比后来又让位于白手在黑毛上的视觉对立，让位于声音与面孔的分离。通过一种语言决定与视觉矛盾的连接，通过强化连续性的叠化镜头以及它所展示的反衬效果的连接，这种分离

也再次得到延伸。

布列松的“图像”不是一头驴、两个孩子和一个成年人，也不仅仅是中近景的取景技术和摄像机的移动，或是拓宽画面的叠化技术。它是这种操作，将可见物（le visible）及其意义或言语及其效果连接起来和分离开来，让它们制造诸多的期待，然后又让这些期待偏向。这些操作并不来自电影媒体的特性。它们甚至针对电影媒体的通常用途假设了一种体系性的差异。只要是“正常”的电影制作者就会给我们指出一个迹象，即父亲决定的变化迹象，无论这个迹象是多么轻微。他会以更宽的镜头拍摄洗礼的场景，让镜头向上移动或是引入一个附加镜头，以便向我们展现孩子们在仪式中的脸部表情。

人们是否想说，布列松的断片手法向我们展示的不是叙述的连接，即那些让电影向戏剧或小说看齐的作家所使用的叙述连接，而是电影艺术固有的纯粹图像呢？然而将摄影机定格在倒水的手上和持蜡烛的手上，这并不是电影特有的技术；在文学中也一样，将包法利医生的目光固定在艾玛小姐的指甲上或将包法利夫人的目光固定在公证人书记的指甲上，这也不是文学所特有的技巧。断片手法不只是简单地打碎了叙述的连接。它在叙述连接方面进行着一种双重游戏。通过将手与脸部表情相分离，它将动作化约到它的本质：洗礼仪式就是一些言语，还有往驴头上倒水的手。通过将行动紧扣于感知和运动的连接，直接跳过

对原因的解释，布列松的电影实现的并不是电影固有的本质。它将自己载入了福楼拜开创的小说传统的连续中；这是具有双重性的小说传统，即同样的程序既产生意义也取消意义，既保证又解除着感知、行动和情感之间的联系。可见物的无语句的直接性无疑使可见物的效果绝对化，但这种绝对性本身是通过某种权力的游戏来进行的。这是一种将电影与造型艺术分开的权力，同时又使电影与文学更加接近：这就是提前设置效果的权力，以便更好地转移或者否定这个效果。

图像从来就不是一个简单的现实。电影的图像首先是一些操作，是可说物（le dicible）与可见物之间的一些关系，是一些与之前和之后、原因和后果进行游戏的方式。这些操作投入了一些不同的图像功能（fonctions-images），还有图像这个词的不同意义。因此，两个镜头或电影的连续镜头可以隶属于不同的图像性。反之，一个电影镜头也可以像小说语句或绘画作品那样，隶属于同一个图像性类型。因此爱森斯坦（Eisenstein）就能够在左拉或狄更斯的身上，在格列柯[①]或皮拉内西[②]的身上，寻找电影剪辑的原型；而

① 格列柯（El Greco，1541—1614），西班牙语原名为 Doménikos Theotokópoulos，西班牙画家、雕塑家和建筑师。作品有《奥尔加斯伯爵的葬礼》《圣马丁与乞丐》《手置于胸前的骑士》等。

② 皮拉内西（Piranèse，1720—1778），意大利语原名为 Giovanni Battista Piranesi，意大利雕刻师和建筑师。作品有《罗马景色》《罗马古董》《战神广场》等。

戈达尔[①]则能够用艾利·福尔[②]关于伦勃朗[③]绘画的语句来写作电影的颂词。

因此，电影图像并不像相异性对立于同一性那样，与电视传播相对立。电视传播亦有其自身的他者：表演台上的实际表演。电影也再现了面对摄影机时进行的表演。只是当我们谈到布列松的图像时，我们谈论的并不是这种关系：谈论的不是别处已经发生的事情和在我们眼前正在发生的事情之间的关系，而是将我们所见的事物变成艺术本质的那些操作。这样，图像指明了两种不同的事物。先有一种简单的关系，它产生一种与原作的相像(ressmblance)：并非一定是它忠实的复本，而仅仅是足以代替原作的东西。然后有操作的游戏，它产生我们称之为属于艺术的东西：更确切地说是一种相像的变化(altération)。这种变化可以具有上千种形式：它可以是赋予画笔的无用线条的清晰度，以便让我们知道肖像所再现的是谁；可以是一种身体的拉伸，以表达身体的运动，却无视身体的比例；可以是一个语言措辞，以便加强对一种感觉的表达或使对一种想法的感知更加复杂；可以是一个

---

① 让-吕克·戈达尔（Jean-Luc Godard，1930— ），法国和瑞士籍导演，法国新浪潮电影的奠基者之一。其代表作之一，在本书中得到深入分析的《电影史》由8部短片组成，长约270分钟。

② 艾利·福尔（Élie Faure，1873—1937），法国艺术史家和评论家，著有五卷本《艺术史》。

③ 伦勃朗·哈尔曼松·凡·莱因（Rembrandt Harmenszoon van Rijn，1606—1669），17世纪荷兰画家。他的一生留下了500多幅油画，把荷兰的肖像画、历史画和风景画发展到了极致，为欧洲油画的发展作出了极大的贡献。

词或是一个镜头，以便代替那些似乎应该到来的事情……

正是在这个意义上，我们说艺术是由图像构成的，无论它是否隶属于形象艺术，也不管是否能从中认出可识别人物和场景的形态。艺术的图像是一些产生差异和不相像（dissemblance）的操作。文字可以描述眼睛能看到的东西或者表达眼睛永远看不到的东西，文字可以故意让思想清晰可见或晦涩难懂。可见的形式会提出一个有待理解的意指或撤销它。摄影机的运动可以预见一个场景并发现另一个场景，一位钢琴师在黑暗银幕“后面”开始演奏一个音乐句段。所有这些关系确定着图像的意义。这意味着两件事。第一，以原样形式出现的艺术图像是一些不相像形态。第二，图像不是可见物的特有形态。还存在一种不构成图像的可见物，也存在一些全部由词语构成的图像。但是图像最常见的体制是这样的体制，它将可说物到可见物的关系推向前台，这种关系既在可说物和可见物的类似上进行游戏，也在它们的不相像上做文章。这种关系绝不要求这两个项具有物质上的在场。可见物将以具有意义的比喻自行布局，而言语则展开一种可能令人炫目的可视性。

回顾一些如此简单的东西似乎有些多余。然而如果必须回顾的话，那是因为这些简单的东西在不停地变得模糊不清，因为相像的身份相异性总是受到组成艺术图像的关系游戏的干扰。很久以来，相像被看作艺术的本性，即使无数的表演和模仿形式排斥这种相像亦然。而不相像在我们的时代

则成为艺术的迫切需要，即使那些摄影、视频和物品陈列，即与日常生活物品非常相像的作品已经在画廊和博物馆中占据了抽象派油画的位置亦然。但是这种对非相像（non-ressemblance）形式的迫切需要，它本身就处在一种特殊的辩证法中。因为担忧在逐渐增长：不相像，这不就是要拒绝可见物么？或者是要让可见物的具体丰富性服从于从语言中寻找模具的操作和技巧么？于是出现了一个反向的运动：与相像相对的东西并不是艺术的可操作性，而是感性在场（présence sensible），精神创造肉体，绝对的他者也是绝对的同者。"圣像将在耶稣复活时到来"，戈达尔如是说。圣像，也就是说基督教神学的"第一张图像"，即圣子，他与圣父毫不"相像"，而只是属于圣父的本质。人们不再为分离这个图像与他者的区区小事而相互厮杀。然而我们还是能从中看到一种肉体的许诺，用以驱散全部相像的拟像（simulacres）、艺术的技巧和文字的专制。

图像、相像、原相像

总之，图像不仅是双重的，而且是三重的。艺术的图像将其操作和产生相像的技术分离开来。然而这正是为了在它探索的道路上重新找到另一种相像，这种相像确定了一个存在者（un être）与其起点和终点的关系，它也抛弃了一

个镜像（miroir），以便有利于传种者和被孕育者的直接关系：面对面的视像（vision），共性的光辉物体或事物本身的标记。让我们称它为原相像（archi-ressemblance）。原相像，就是初始的相像，即不给现实提供复制品的相像，它能立刻证明该现实从何而来的那个他处。这个原相像，正是我们当代人为图像所要求的相异性，他们还哀叹图像将随着相异性而逐步消失。然而说真的，图像从未消失。实际上它不停地将自身特有的游戏滑向区分艺术操作和复制技术的差异之中，将原因隐藏于艺术的复制中或复制机器的性能中，有时甚至会在第一层面上显示为这些事或那些事的终极原因。

这种原相像正好出现在现代的不懈努力中，希望通过其物质生产的方式本身去区分真正的图像和它的拟像。人们不再把纯粹的形式与低劣的图像作对比。与这两者作对比的是我们身体上的印记，即光线无意地刻画在身体上的印记，既不参照画家的计算也不参照意指的语言游戏。面对电视偶像“自行展现（cause de soi）”的图像，人们将画布或屏幕变成一块圣容布（véronique），在上面印上化作肉身的上帝形象或其他正在出生的事物的形象。而摄影呢，它过去曾经被指责将绘画的彩色肌肤变成了机械的没有灵魂的拟像，现在的形象却颠倒了过来。面对绘画的人为技巧，摄影如今被看作某个躯体本身的圣灵显露，看作其表面分离出来的皮肤，它真正地替代了相像的外表，改变了

想让摄影表达某种意义的话语举动的方向。

事物的印记，相异性中赤裸的同一性而非模仿性，可见物中无语句并且荒谬的物质性而非话语形象的物质性，这正是当代图像庆祝仪式或对图像的怀旧式回忆所要求的东西：一种内在的超验，一种由物质生产方式本身保障的图像的光荣本质。毫无疑问，没有什么能比巴特在《明室》[1] 中表达的见解更为精彩，具有讽刺味的是这本书已经成为那些想要思考摄影艺术的人们的必读之作，而巴特在书中想要表明的意思却是摄影不是一门艺术。巴特逆艺术操作和意指游戏的多重弥散（multiple dispersif）而行事，想发挥**图像**的直接相异性的作用，从严格意义上说，是说**一元**（Un）的相异性。他试图在摄影图像的指示性质和它用来感动我们的感性方式之间建立一种直接的关系：这个刺点（punctum），这个直接的情感效果，巴特将它与展面（studium）对立起来，也就是说与摄影传递的信息和摄影所接受的意义对立起来。展面将摄影变成了一种需要解读和解释的材料。刺点，它用这曾是（*ça-a-été*）的真实力量让我们立刻惊恐不已：这，也就是说这个存在者，它无疑曾经处于暗箱的洞口，它的身体曾经散发出射线，被暗箱接收和印制后，来到这里照在我身上，现在穿过光线

① 罗兰·巴特（Roland Barthes，1915—1980），法国文学批评家和符号学家，其许多著作对于结构主义、符号学与后结构主义等后现代主义思想的发展有很大影响，包括结构主义、符号学与后结构主义。主要作品有《写作的零度》《神话学》《S/Z》等。《明室》（*La Chambre claire*），罗兰·巴特的代表作之一，有中译本（赵克非译，北京，文化艺术出版社，2003 年）。

的“肉质环境”，“如同一颗恒星延迟的光芒”。①

《神话学》的作者不太可能相信准科学的魔幻效应，即将摄影变成曝光物体的一种直接流露。更有可能的是这个神话被他用来为昔日的神话学家赎罪：他曾经让可见世界的威信扫地，曾经将世界的景观和快乐变成一个庞大的症候（symptômes）网络，变成一桩暧昧的符号交易。符号学家巴特后悔把他生命中的一大段年华用来说：当心！你认为可见的真切事物实际上是一个加密的信息，凭借这个编码的信息，一个社会或一个权力机构便可以为自己正名，自行入籍，融化到可见物的无语句的真切事物中。它将指路棒转向另一个方向，以刺点的名义去重视摄影那无语句的真切，以便将信息的解读扔到展面的平庸中。

然而这位阅读图像编码信息的符号学家，这位无语句图像刺点的理论家，依据的是同一个原则：图像的哑语性（mutité）和图像的言语之间的可逆对等的原则。前者表明图像事实上是一个无声话语的载体，它可以用无声话语来翻译句子。后者则告诉我们，图像就在它沉默时，就在它不再向我们传送信息时，才开始对我们说话。符号学家和图像理论家都将图像设想成沉默的言语。一个是让沉默开口说话，另一个是让沉默去取消任何的闲聊。但是二者都在图像的两种威力之间玩弄着同一个可转换性的游戏：作

---

① 罗兰·巴特，《明室》，星星出版社（Éditions de l'Étoile），巴黎，1980年，第126页。——原注2

为原生感性在场的图像和作为给故事编码的话语的图像。

从一个图像性体制到另一个体制

然而这样的双重性并非不言而喻。它定义了一种特定的图像性体制，一种在可见物与可说物之间特殊的连接体制。在这个体制中诞生了摄影，并使它作为相像的生产、作为艺术而得以发展。摄影并不会因为它使用将物体印记与其复本对立的装置而成为一门艺术。它只能通过开发图像的双重诗意才能成为艺术，它同时或分别将其图像变成两样东西：写在面孔或物品上的故事的可读性证据和可视性的纯粹整块，即任何叙事行为和意义跨越都无法穿透的整块。图像作为用可见形式写成的故事的数码和横架在感觉和故事之上的迟钝现实，它的双重诗意并不是暗室装置创造出来的。这种诗意在暗室装置之前就已经诞生，此前的小说文字已经重新分配了可见物和可说物之间的关系，而这种关系又是艺术的再现体制（régime représentatif）固有的关系，并且通过戏剧言语形成了确定的范例。

因为艺术的再现体制不是相像的体制，相像的体制对立于非形象艺术的现代性，甚至对立于不可再现物（irreprésentable）艺术的现代性。这是某种相像变异的体制，即可说物与可见物之间、可见物与不可见物之间某种

关系的体系。至理名言“诗歌如绘画”（Ut pictura poesis）所阐述的诗歌绘画性的思想定义了两种主要关系：第一，言语通过叙述和描写让人们看到一个不在场的（non présent）可见物；第二，言语通过加强、削弱或掩盖一个思想的表达，通过感受一种情感的力量和克制，让人们看到那些不属于可见物的东西。图像的这种双重功能在可见物与不可见物之间假定了一个稳定的关系秩序，例如在情感和表达情感的语言修辞之间的关系秩序，而且还假定了一些画家的表达笔法，画家的手通过这些笔法去阐发情感并移植语言修辞。让我们参考一下狄德罗①在《论聋哑人书简》中的论证：荷马在描写垂死的大埃阿斯时诗句中一个词语的变异意义，一名男子面对众神只求一死时的悲伤，却成为一个叛逆者在垂死时对众神的藐视。书中的版画插图明确地向读者展现了这种藐视，读者不仅看到大埃阿斯的面部表情在变化，还看到他胳膊的姿态和身体的表层在变化。换一个词，就是另一种情感，其变异能够也应该由画家如实地记录下来。②

与上述体系的决裂，并不在于人们画出白色或黑色的方块，以替代古代的战士。这也不是现代版《圣经》所希

---

① 德尼·狄德罗（Denis Diderot，1713—1784），法国启蒙思想家、哲学家和作家，百科全书派的代表。他的最大成就是主编法国第一部百科全书，此书概括了 18 世纪启蒙运动的精神。

② 狄德罗，《作品全集》，法国图书俱乐部（*Œuvres complètes*，Le Club français du livre），巴黎，1969 年，第二册，第 554—555 页和第 590—601 页。——原注 3

望的那样，说文字艺术与可见形式艺术之间的任何对应已经解体。这种决裂是说文字和形式、可说物和可见物、可见物和不可见物根据一些新的程序而相互关联。在新的体制中，即形成于19世纪的艺术美学体制中，图像不再是一种思想或一种情感的编码式表达。它不再是一个复本或是一种解译，而是事物说话和沉默的一种方式。可以说它进驻到事物的中心，成为无声的言语。

无声的言语拥有两层含义。在第一层意义上，图像是事物直接记录在其身躯上的意指，是有待解读的事物的可见语言。因此，巴尔扎克便将我们置于裂缝、倾斜的横梁和破落的招牌前，让读者读到《猫打球商店》（*Maison du chat qui pelote*）的故事；或者让我们看看《邦斯舅舅》中过时的斯宾塞上衣，这部小说既概述一段历史时期，又展现了一段社会命运和个人遭遇。无声的言语，正是这时才能无声胜有声，才有展示写在物体上的符号的能力，才能展现由历史直接镌刻的标记。而这些符号标记将比嘴巴说出的任何话语都要真实。

但是在第二层意义上，事物无声的言语反过来也是事物固执的沉默。相对于邦斯舅舅那会说话的斯宾塞上衣，小说中另一件衣服配饰提供了无声的话语，即夏尔·包法利的帽子。这顶丑陋的帽子犹如弱智者的面孔，具有相当的无声表达的深度。帽子和它的主人在这里交流的只有他们的愚蠢，而愚蠢不再是一个人或一件物品的特性，而是

两者之间冷漠关系的地位本身。这是“愚蠢”艺术的地位，它将这种愚蠢——这种对于恰当转移意义的无能——变成它的威力本身。

因此，没有必要将不为人知的诗歌文字的不及物性或绘画的笔触与图像艺术对立起来。正是图像本身发生了变化，正是艺术变成了这两种图像功能之间的位移，成为身体承载记录的进程和身体赤裸在场（présence nue）而又无意指的中断功能之间的转移。图像的这种双重威力，文学言语通过与绘画建立新的关系而赢得了它。它试图将风俗画的匿名生命移植到文字的艺术中，一种新的眼光会从中发现，它比那些历史画卷中的英雄事迹更富有故事性，而这些历史画卷同样遵循过去诗歌艺术所强加的等级制度和表达代码。年轻画家透过他的窗户看到《猫打球商店》的门面或是餐厅，向最近重新发现的荷兰绘画借鉴了丰富的细节，提供了一种对生活方式进行无声和亲密表达的方式。夏尔的帽子或是窗边同一个夏尔的视觉，面向懒散的事物和存在者（êtres）的视觉，从反面向事物和存在者借鉴了无意义物（l'insignifiant）的辉煌。

然而这种关系完全可以反过来：作家们之所以“模仿”荷兰绘画，那是因为他们自己给这些绘画赋予了新的清晰度，是因为他们的语句传授了一种崭新的目光，教会人们在讲述日常生活片断的画布表面去阅读另一个故事，一个与那些或大或小的事件不同的故事。这是绘画过程本身的

故事，是从画刷和不透明材料的铸造中涌现的形象诞生的故事。

摄影已经成为一门艺术，它将自身特有的技术资源服务于这种双重诗意，让无名者的面孔作两次发言，既充当某种直接记录在无名者外貌、衣着和生活环境上的状况的无声见证人，又充当一个我们永远不能知晓的秘密的持有者，这是向我们提供外貌的图像所掩盖的一个秘密。把摄影看作事物被剥离的皮肤的迹象理论（théorie indicielle），它仅仅给*一切都能说话*（*tout parle*）和镌刻在事物躯体本身上的浪漫诗意提供了幻影的肉身。*展面*与*刺点*的对立任意地分离出极性（polarité），让美学的图像在象形文字和荒谬裸露的在场之间不断地来回旅行。为了让摄影保持一种情感的纯洁，即不向符号学家提供任何的意指，也没有艺术的任何人为把戏，巴特抹去了*这曾是*的系谱本身。通过将*这曾是*的即时性投向机器印刷的进程，他让机械印刷的现实与情感的现实之间的所有中介全部消失，而这些中介能使情感变成可感受、可命名、可句子化的东西。

抹去这种让我们的“图像”变得感性和可想象的系谱，为了保持任何艺术的纯粹摄影而抹去某些特征，即我们时代还有一件东西被我们体验为艺术，这正是试图从符号学控制中解放图像的享受所要付出的高昂代价。机械印刷的简单关系从刺点中所抹去的正好是三件事物间关系的整个历史：艺术的图像，图像的社会形式和图像批判的理论

程序。

实际上在 19 世纪，艺术的图像根据编码故事中原生在场（présence brute）的机动关系而重新确定之日，也就是集体图片业的巨大交易创建之时，那时的众多艺术形式得到长足的发展，而艺术形式注定要对应于一整套既分散又相互补充的功能：给方向不明的“帮会”成员提供一些审视自己的方法，还有以确定类型的形式来自我消遣的手段；围绕着商品建构一个文字与图像的光晕（halo），使商品变得为人们所欲望；通过机械印刷和石印新程序，集合一套人类共同遗产的百科全书：遥远生活的形式，艺术的作品，普及的知识。巴尔扎克将解读石头、服装和面孔上符号的工作变成小说行为的动因之日，艺术评论开始在黄金时代的荷兰资产阶级的再现中看到一种画刷的混乱之日，也正是《万象杂志》[1] 创刊之时，也是学生、妓女、烟鬼、小市民以及所有可以想象得到的社会类型的面孔露面的时代。这也是花饰图案和社会趣闻无限激增的时代，是一个社会学认识自我的时代，就处在有意义的肖像和无意义的趣闻构成的双面镜中。这些肖像的趣闻勾画了某个世界的众多换喻，将图像/象形文字和悬念图像的艺术实践移植到相像的社会交易中。巴尔扎克和众多的同辈毫不畏惧地亲自投身于这种操练，承担起文学形象的工作和集

① 《万象杂志》（*Magasin pittoresque*），法国记者爱德华·夏东（Édouard Charton，1807—1890）创办于 1833 年的杂志，一直存在到 1938 年。主要刊登从科学研究到日常生活的百科信息，为大众百科类的普及读物。

体图片花饰的制造之间的双向关系。

这种在艺术图像和社会图片业贸易之间进行新式交流的时代，也是博大的阐释学的要素形成的时代，这些阐释学试图将新的文学形式所启发的惊讶和解读程序运用于层出不穷的社会和商品的图像。这也是马克思教会我们在表面上没有商品故事的物体上解读象形文字和深入了解隐藏在经济语句后面的生产地狱的时刻，就像巴尔扎克教会我们在一堵墙或一件服装上解读一则故事或进入掌握着社会表象（apparences）秘密的地下圈子。接着，弗洛伊德通过总结一个世纪的文学，教会我们如何在最不起眼的细节中找到一则故事的关键和一个意义的程式，即使这个意义本身来源于某种不可还原的无意义亦然。

这样，在艺术操作、图片形式和症候话语性（discursivité）之间编织了一层连带关系。随着教育学的花饰、商品的图标（icônes）和改变用途的商品货架逐步失去它们的使用价值和交换价值，这种连带关系变得更为复杂。因为作为补偿，这些操作收获到一种新的图像价值，这就是美学图像的双重威力：故事的符号记载和原生在场的情感威力，而这种原生在场又不再能与任何东西进行交换。正是在这种双重名义下，这些改变用途的物品和图标，在达达主义和超现实主义的时代，一起充斥于诗歌、绘画、蒙太奇和艺术拼贴中，以便既能更好地体现对一个社会——即马克思主义分析所透视的社会——的嘲弄，又能

更好地反映欲望的绝对性，即弗洛伊德医生在其作品中发现的绝对性。

图像的终结在我们背后

人们确切称呼的图像的命运，就是这种艺术操作、图像流通方式和评论话语之间既合乎逻辑又自相矛盾的交织的命运，而评论话语又把艺术的操作和图像的形式送回到它们隐藏着的真相中。正是这个艺术与非艺术的交织，正是这个艺术、商品和话语的交织，才是当代媒介学话语试图消除的东西，意思是说该学科除了宣布自己是这样一种学科之外，所有的话语都要从生产和传播装置的特性中演绎出图像所特有的同一性和相异性的形式。图像与视像或刺点与展面的简单对立所提出的，正是这种交织在某个年龄段的丧事，即符号学作为图像批评思想的丧事。图像的批评，正如《神话学》中的巴特精辟地阐述的那样，是这样一种话语方式，它追捕隐藏在传媒和广告图像的无辜中的商品信息或是隐藏在声称独立的艺术中的权力信息。这种话语本身就处于一个模糊机制（dispositif）的中心。一方面，它想协助艺术的努力，以便从图像中解放出来，夺取对图像操作的控制权，拥有针对政治和商品统治的颠覆权力。另一方面，它似乎与面向彼处的某种政治意识相一

致，在这个彼处，艺术形式与生命形式不再通过图像那模棱两可的形式来连接，而是倾向于直接相互认同。

然而这种机制所宣告的丧事，似乎忘记了它自己也是某个程序的丧事：某种图像结束的程序。因为“图像的终结”不是大众传媒或通灵者的灾难，而且针对这个灾难，如今就必须复活某种不知其名的超验性，即包含在化学印刷的进程本身之中而又受到数字化革命威胁的超验性。图像的终结更是一种在我们身后的历史计划，一种艺术的现代变化的视觉，这个视觉起源于 19 世纪 80 年代和 20 世纪 20 年代之间，位于象征主义时代和构成主义（constructivisme）时代之间。事实上，正是在这个时期，摆脱了图像的艺术计划以多种方式逐步确立，也就是说艺术不仅摆脱了古老的形象表达，而且还消除了赤裸的在场和事物历史的写作之间的新型张力，同时还摆脱了艺术的操作和相像与认同的社会形式之间的张力。这个计划具有两种大型的形式，而且再次相互结合在一起：纯艺术，即设想为其表演不再呈现图像的艺术，而是直接将思想实现为自我满足的感性形式；或是在自我消除中实现自我的艺术，这种艺术消除图像的差距，以便将艺术程序等同于某个整体处于行动中的生命形式，不再把艺术和劳动或政治分离开来。

第一个思想在马拉美[①]式诗学中找到了它准确的表达法，就像马拉美关于瓦格纳[②]的文章里的名句所精辟概括的那样："现代人虽不屑于想象，却是使用艺术的行家，他期待每种艺术将他带向幻想的特殊威力爆发的地方，然后便欣然赞同。"[③] 这种程式提出一种与图片业的社会贸易完全分离的艺术——与报纸的普遍报道或与市民戏剧镜子里的识别游戏分离：表演的艺术，如同焰火那自我消失并发光的轨迹所象征的那样，或是一位女舞蹈演员所象征的那样。正像人们所说的那样，她不是一位女性也不是在跳舞，她仅仅是在用她那"不识字"的脚——甚至不用她的脚——勾勒出一个想法的形态。我们只需想想洛依·福勒[④]的艺术就会明白，因为她的"舞蹈"就是那些聚光灯游戏照射下的裙子的折叠与展开。与这一计划接近的还有爱德华·戈登·克雷格[⑤]所梦想的戏剧：这种戏剧不再表演"剧目"，而是创作自己的作品——或许没有台词的作品——

① 斯特芳·马拉美（Stéphane Mallarmé，1842—1898），法国象征主义诗人和散文家。著有《诗与散文》（*Album de vers et de prose*）、诗集《徜徉集》（*Divagation*）等，其中长诗《希罗狄亚德》（Hérodiade）、《牧神的午后》（L'Après-Midi d'un faune）是他著名的代表作。

② 威廉·理查德·瓦格纳（Wilhelm Richard Wagner，1813—1883），德国作曲家，作品有《尼伯龙根的指环》（*Der Ring des Nibelugen*）等。

③ 《理查德·瓦格纳——一位法国诗人的遐想》，载《胡言乱语》（«Richard Wagner. Rêverie d'un poète français»，in: *Divagations*），伽利玛出版社，巴黎，1976年，第170页。——原注4

④ 洛依·福勒（Loïe Fuller，1862—1928），美国舞蹈演员。出生于美国芝加哥，现代舞蹈和舞台技术的先驱，在法国创办了自己的女性剧团和舞蹈学校。死后葬于巴黎拉雪兹神父公墓。

⑤ 爱德华·戈登·克雷格（Edward Gordon Craig，1872—1966），英国舞台设计师、制片人、演员及作家。他认为舞台设计"应力求抓住戏剧的情感而不是对实物死板的描述"，这种观点对戏剧有持续的影响。

就像在那种“运动的戏剧”（«théâtre des mouvements»）中，其动作就在移动成分的运动中，而这种移动成分在过去被称为戏剧背景。这也是康定斯基[1]所描绘的清晰对立的含义：一方面是通常的艺术展览，它实际上是针对于某个世界的图像，在这个世界中，N顾问的肖像和X男爵夫人的肖像与鸭子的飞翔或是树荫下牛犊的午睡相去不远；另一方面是某种艺术，其形式将是某种内在概念需要的彩色符号的表达。

在第二种形式的名义下，我们可以想到同时主义(simultanéiste)、未来主义和构成主义时期的作品和计划：就像博乔尼[2]，巴拉[3]或德罗奈[4]所构想的画作，这种绘画的造型活力迎合了现代生活的快速运动和变化；而未来主义诗歌则处在汽车的快速或机枪连射的时代；如同一部梅耶荷德[5]式戏剧，受马戏团的纯粹表演而启发的戏剧，它发明出生物动力的形式，以便用生产运动和社会主义建设

---

① 瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky，1866—1944），俄裔法国画家，艺术理论家，抽象主义的创始人，表现主义艺术团体“蓝骑士”（Der Blaue Reiter）的创立者之一。

② 翁贝托·博乔尼（Umberto Boccioni，1882—1916），意大利画家和雕塑家，未来派代表人物之一。

③ 贾科莫·巴拉（Giacomo Balla，1871—1958），意大利画家，未来派代表人物之一。

④ 德罗奈（Robert Delaunay，1885—1941），法国画家，作品有《龙谢尔的风景》《乡村节日》《鹦鹉静物》《韵律》等。

⑤ 梅耶荷德（Vsevolod Emilevich Meyerhold，1874—1940），著名苏联戏剧导演，1940年被斯大林处决，苏共二十大后得以平反。

运动去统一舞台表演；如同一种维尔托夫①式机器眼睛的电影，它使所有的机器——人类动物的胳膊与大腿形成的弱小机器和涡轮与活塞形成的庞大机器——完全同步；这是一种由至上主义（suprématistes）纯粹形式构成的绘画艺术，与新生活形式的建筑工程完全相同；这是一种罗钦可②式的图形艺术，它给人们所传播的信息信件和所推介的飞机外形提供了一种同样的几何动力，与苏联飞机制造者和飞机驾驶员的活力完全协调，也与社会主义建设者的活力完全协调。

这两种形式都主张消除图像的中介作用，也就是说既要消除相像特征，又要消除解读操作和搁置操作的能力，就像艺术操作、图像交易和注释工作之间的游戏那样。消除这种中介，就是要实现行为和形式的即时同一性。正是在这个共同纲领上，纯艺术的形象——无图像的艺术——和艺术的生活变化（devenir-vie）——图像的非艺术变化——这两种形象能够在1910—1920年间交织在一起，象征主义和至上主义艺术家能够与未来主义或是构成主义的蔑视者殊途同归，令纯艺术的艺术形式与新生活的形式

① 吉加·维尔托夫（Dziga Vertov，1896—1954），前苏联纪录片导演。维尔托夫提出了“电影眼睛”的理论，他把摄影机比作人的眼睛，主张电影工作者手持摄影机出其不意地捕捉生活，强调对现实的即兴观察。代表作品有《持摄影机的人》《热情：顿巴斯交响曲》《关于列宁的三支歌》等。维尔托夫的“电影眼睛”理论对法国电影导演戈达尔的创作有较大的影响。

② 亚历山大·米哈伊洛维奇·罗钦可（Alexandre Mikhaïlovitch Rodtchenko，1891—1956），前苏联美术家、雕刻家和摄影家，苏联设计学派的创建人之一。早期创作以绘画和平面设计为主，后来转至摄影和集成照相。其摄影作品反映社会现实，在形式上寻求创新，反对画家式的审美观。

同一化，这种新生活的形式已经消除了艺术的本质特性。这个图像的终结，唯一得到严格思考和长久考虑的终结，它就在我们背后，即使建筑师、城市设计师、舞蹈设计师或戏剧工作者时不时地追寻着这个未成年的梦想亦然。图像的终结就在这时完成：在图像已经被奉献给权力后，当权力机构明确告诉人们它只能造就一些建设类艺术家时，说得由他们自己来负责建设，而仅仅要求艺术家们提供一些意义完全确定的图像——使他们的纲领和口号变成栩栩如生的插图。

图像的偏差在对“固定爆炸”（«explosante fixe»）的超现实主义绝对化中，或在对表象的马克思主义批评中，就重新获得了它的权利。当符号学家竭力去追踪隐藏在图像背后的信息时，就已经开始了“图像的终结”的丧事，这既可以净化艺术形式记录的表面，又可以净化未来革命活动家的意识。有待净化的表面和有待传授的意识曾经是“无图像”身份的分解肢体（membra disjecta），也是迷失在艺术形式中并具有生命形式的分解肢体。丧事的工作就像所有劳作一样让人疲倦。这一时代已经来临，即符号学家认为，为了将丧事无限地转变成知识而失去对图像的享受（jouissance），这是一个需要付出的沉重代价。尤其是当这种知识自身失去了它的可信度时，尤其是当保证穿越表象的故事的真正运动自身就是一种表象时，情况就会这样。于是人们不再埋怨这种现象，即图像所隐藏的秘密对任何人来说已经不再是秘密。相反，人们会埋怨图像不再隐藏任何东

西。有一些人开始对迷失的图像长吁短叹，另一些人则重新打开他们的画册，以便重新获取图像的纯粹魔力，也就是说这（*ça*）的同一性和曾是（*a-été*）的相异性之间的神话身份，纯粹在场的快乐和绝对**他者**的伤痕之间的神话身份。

然而相像的社会生产、非相像的艺术操作和症候的话语性这个三方游戏，它并不能引向快乐原则和死亡冲动的简单跳动。这也许正好证明了今日“图像”的展览注定要向我们推介的三分法，也许还是作用于每类图像的辩证法，并将其合法性和权力混合到另外两方的合法性和权力中。

赤裸图像，直指图像，变质图像

我们的博物馆和画廊在今天所展出的图像事实上可以分为三个大类。首先是人们可以称呼的赤裸图像（image nue）：即不成其为艺术的图像，因为它所展示的东西排斥非相像的魅力和注释的修辞。因此最近一个展览“集中营回忆”将其展区之一用于展览刚刚发现纳粹集中营时所拍摄的照片。这些照片的署名通常都是知名摄影师——李·米勒[1]、玛格丽特·伯克-怀特[2]……——但是将它们集中到一起的想

---

① 李·米勒（Lee Miller，1907—1977），美国20世纪20年代的顶级模特，后成为美国最顶尖的人物摄影师，也是二战中少有的随军女记者与摄影师。

② 玛格丽特·伯克-怀特（Margaret Bourke-White，1904—1971），美国摄影家和摄影记者。她是第一个女性战地摄影记者，1930年成为第一个获准进入苏联的西方摄影师。

法却是关于历史痕迹的思想，就是要见证一段历史现实，即大家公认不能用其他形式来表现的现实。

与赤裸图像不同的是我称呼的直指图像（image ostensive）。这种图像也显示出它的威力，就像原生在场的图像那样，没有意指。然而它却以艺术的名义要求这种意指。图像将这种原生在场当作艺术的根本，以应对图像的媒体流通，还有改变原生在场的意义的威力：介绍和评论图像的话语，将图像推上舞台的机构，使图像具有历史意义的知识。这种立场可以在布鲁塞尔美术馆最近举办的画展，即由蒂埃里·德·迪弗[1]为“当代艺术百年”而举办的展览的展名中得到概括：“在这里”（*Voici*）。展览中这曾是的情感显然参照于某个在场的无保留身份，而这个在场的“当代性”才是画展的真正本质。中断故事和话语的迟钝在场在那里成了一种对峙的闪光威力：对抗性（*facingness*），展览干事说，这个概念当然对立于克莱门特·格林伯格[2]的平坦性（*flatness*）。但是对立本身就道出了操作的意义。在场以展示在场的方式一分为二。面对观众，作为“无理由在那里”（être-là-sans-raison）的图像的迟钝威力成为一

---

① 蒂埃里·德·迪弗（Thierry de Duve，1944— ），比利时人，法国及美国多所大学客座教授、艺术史专家、当代艺术理论家。作品有《绘画唯名论：杜尚，绘画与现代性》《线条中的克莱门特·格林伯格》《艺术之名：为了一种现代性的考古学》等。

② 克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg，1909—1994），美国艺术批评家，现代主义艺术理论家。作品有《艺术与文化》《朴素的美学》《格林伯格艺术批评文集》（1—4 卷）等。

个表平面的辐射，而这个表平面又是依据图标模型设计的，如同神灵的超验性目光。艺术家——画家、雕塑家、录像制作者、装置艺术家——的作品被隔离在他们简单的此性（heccéité）中。但是这种此性立刻就会分裂为两部分。作品同样也是一些图标，是证明一种感性在场的特殊方式，是从其他方式中化约而来的方式。这些方式的思想和意图安排着感性经验的数据。“我在这里”，“我们在这里”，“你们在这里”，展览的三个专栏让作品表现出人类和事物原始的共同在场，还有事物之间和人与人之间的共同在场。杜尚①那把坚不可摧的尿壶，通过斯蒂格利茨②所拍摄的尿壶底座，又重新发挥了作用。它成了一个在场的陈列架，使艺术的非相像与原相像的游戏同一化。

与这个直指图像相对的是我所说的变质图像（image métamorphique）。其艺术的威力可以概括在“在这里”的精确对抗中：那个“在那里”（*Voilà*）最近被用作巴黎市现代艺术博物馆举办的一场展览的标题，副标题为“大脑中的世界”。这个标题和副标题包含着一种艺术与图像关系的思想，对众多的当代展览具有更广泛的启迪作用。根据

① 杜尚（Marcel Duchamp，1887—1968），法国画家和造型艺术家。作品有《下楼的裸女》《泉》《L. H. O. O. Q.》《大玻璃》《给予：1. 瀑布，2. 燃烧的气体》等。

② 斯蒂格利茨（Alfred Stieglitz，1864—1946），美国摄影师，毕生致力于让摄影摆脱画家、科学家仆人的地位，成为为世人所接受的一项艺术。在他的不懈推动下，摄影成为一种自觉的长达四分之一世纪的现代艺术运动，直接催生了现代摄影艺术的诞生。斯蒂格利茨也当之无愧地被誉为“当代摄影之父”。

这个逻辑，人们无法限定一个在场的特定范围，无法将艺术操作及其产品从社会商品图像的流通形式中分离开来，也无法从图像的解释操作中分离开来。不存在以稳定方式分离艺术图像的固有性质，也无法将艺术图像与相像的交易和症候的话语性分离开来。艺术的工作就是在相像的模糊性和非相像的非稳定性上做游戏，实施一种局部的重新布局，一种流通图像的特殊调整。在某种意义上，这些措施的构成是让艺术承担起从前“图像批评”的任务。问题是当这种批评落在艺术家自己身上时，它就不再得到形式的自主历史的支持，也得不到改变世界的行为历史的协助。结果是图像批评被引向了对其权力绝对性的疑问，而且将其操作实施到更为细小的任务中。它更愿意与图像的形式和产品进行游戏，而不太愿意对图像进行非神秘化工作。两种态度间的这种变动在最近一场展览会上尤其明显。那是在明尼阿波利斯[①]举办的展览，展题为“让我们娱乐”（*Let's entertain*），而在巴黎展出时，展题改为“在景观的彼处”（*Au-delà du spectacle*）。美国的展题邀请人们去参与消除严肃批评的艺术游戏，同时又标示出相对于娱乐产业的批评距离。而法国的展题则在游戏的理论化上做文章，把游戏当作居伊·德波[②]文本中所说的消极景观

① 明尼阿波利斯（Minneapolis），美国明尼苏达州最大的城市。

② 居伊·德波（Guy-Ernest Debord，1931—1994），法国哲学家、电影导演，国际情境主义（Situationist International，简称 SI）的创始人和理论贡献者。1967 年出版的《景观社会》（*La Société du spectacle*）是居伊·德波最具影响力的著作。

的积极方面。观众因此得到召唤，赋予查尔斯·雷[①]的旋转木马游戏或毛里齐奥·卡泰兰[②]的大型台式足球[③]一种隐喻的价值，与其他艺术家重新处理过的传媒图像、迪斯科音乐或商业漫画保持一种游戏的中间距离。

造型设置的装置可以自行转变成记忆的剧院，把艺术家改变成收藏家、档案员或橱窗设计师，在参观者面前展现的并不是对异质成分的批评撞击，而是一整套关于共同历史和世界的证明。“在那里”展览想用这种方式来概括一个世纪并阐明该世纪的真正思想，此外还陈列了汉斯-彼得·费尔德曼[④]拍摄的从0到100岁的一百个人的照片，克里斯蒂安·波尔坦斯基的《电话用户》装置作品[⑤]，阿里基罗·埃·波艾提[⑥]的720封阿富汗信件，而马丁家族展厅则被伯特兰·拉维耶[⑦]用来展览50幅油画，作者的姓氏无

---

① 查尔斯·雷（Charles Ray，1953— ），美国雕塑家，生于美国芝加哥，现居旧金山。

② 毛里齐奥·卡泰兰（Maurizio Cattelan，1960— ），意大利艺术家，出生于意大利帕多瓦，现居纽约。

③ 指的是卡泰兰的作品《运动场》（*Stadio*）。这是一张两边超长的台式足球桌（baby-foot），每边可供11个人玩，相当于两只足球队对播。而查尔斯·雷的作品则是一个名为《革命/反革命》（*Révolution/Contre-Révolution*）的旋转木马，其木马与转盘以相反方向旋转。

④ 汉斯-彼得·费尔德曼（Hans-Peter Feldmann，1941— ），画家，出生于德国杜塞尔多夫，现居柏林。

⑤ 克里斯蒂安·波尔坦斯基（Christian Boltanski，1944— ），艺术家，出生于法国巴黎。装置《电话用户》（*Les Abonnés du téléphone*）以书架整齐展示了来自世界各地的超过3000本的电话簿。

⑥ 阿里基罗·埃·波艾提（Alighiero e Boetti，1940—1994），意大利画家、雕塑家和造型艺术家，具有乌托邦信仰。

⑦ 伯特兰·拉维耶（Bertrand Lavier，1949— ），法国当代造型艺术家，现居巴黎。

一例外全部出自该家族。

统一这些策略的原则，似乎就是要在一种并不为艺术设定的特定材料上，即常常与日常用品无法分清的材料中，或在眼前闪过的图像形式中，进行一种双重的变形，并且对应于美学图像的本质：作为故事数码的图像和作为中断的图像。一方面，这是将图像的智能性目标生产转换成愚蠢的不透明图像，以中断媒介流。另一方面，这是要唤醒昏睡的日常用品或者媒介流通中无足轻重的图片，以激发它们所蕴含的共同故事痕迹的力量。装置艺术就这样让图像那变质的和不稳定的本质尽情游戏。这些图片在艺术世界和图像世界中不断流行，被一种精神妙语的诗意所中断、分割并重新组合，这种诗意企图在这些不稳定成分中建立一些潜力的新型差别。

赤裸图像，直指图像，变质图像：三种图像性的形式，三种连接和解除展示能力、指意能力、证明在场和见证故事的方式。这也是三种确认或否认艺术和图像之间关系的方式。然而值得注意的是，如此定义的三种形式中的任何一种形式都不能在其自身逻辑的封闭中运行。每一个形式在其运行中都会遇到一个不可决定点，迫使它向其他形式借鉴某些东西。

对图像来说就已经是这种情况，图像似乎能够也必须更好地保障这一点，“赤裸”图像注定要进行见证。因为这种见证总是面向它所表现的事物之外。集中营图像所见证

的不仅是它们所展现的受难躯体，还有图像所没有展现的东西：当然包括失踪的躯体，尤其是灭绝行为的过程本身。因而，1945 年记者们的摄影负片唤起了两种不同的目光。第一种目光看到了一些无形的人对另一些人实施的暴力，受难者的痛苦和疲惫让我们直面这种痛苦，并且中止了任何的美学评价。第二种目光看到的不是暴力和痛苦，而是人性泯灭的过程，还有人类、动物和矿物间界限的消失。然而这第二种目光本身也是美学教育的产物，某种图像思想的产物。有一张乔治·罗杰[1]在“集中营回忆”（*Mémoire des camps*）展览上展出的照片，它向我们展现了一具看不到头部的尸体的背影，尸体由一名纳粹党卫军战俘背着，他歪着的头正好让其目光避开了我们的目光。这两个截取躯体的残酷组合向我们展现了一幅受害者和刽子手共同组成的人性泯灭的经典图像。但这种组合之所以能展示这一点，那是因为我们以另一种眼光来看待它，这目光就是凝视伦勃朗的剥皮牛的目光，是所有这些已经达到艺术威力的再现形式的目光，它足以抹去人与非人、生者与死者、动物与矿物之间的边界，而这些元素同样又混合在句子的浓度或绘画颜料的深度中。[2]

---

① 乔治·罗杰（Georges Rodger，1908—1995），英国摄影记者，玛格南图片社创办人之一，以其在非洲工作期间所拍摄的照片和在第二次世界大战末所拍摄的反映卑尔根-贝尔森集中营的照片而闻名。

② 参见克莱蒙·谢鲁（Clément Chéroux）主编的《集中营回忆——纳粹灭绝集中营照片集（1933—1945）》，玛瓦尔出版社（Marval），2001 年（照片重印在第 123 页）。——原注 5

有一种同样的辩证法标记着变质图像。这些图像确实依赖于一个不可分辨性的公设。它们只打算转移图像的形象，改变图像的载体，把它们放到另一个视觉装置中，以另样的方式去强调或讲述图像。然而这样就产生了一个问题：到底产生了怎样的差别，它能够证明艺术图像对社会图像的形式做了专门的工作？正是这个问题启发了塞尔日·达内[①]在最近的文章中所说的失望性思考：所有想要干扰图像平常流通的批评形式、游戏形式和讽刺形式，它们是否已经被流通本身所合并？现代的批判性电影曾经想通过中止叙述和感官的连接来中断传媒和广告的图像潮流。特吕弗的《四百击》[②] 以停留在图像上结束，这本身就象征了这种中止。然而这种置于图像上的标记最终将服务于标记图像的事业。这些中断和幽默程序本身已经成为广告的平常惯例，成为对广告偶像产生崇拜的手段，也成为因广告而生又可以嘲笑广告[③]的恰当安排。

这种论证也许没有决定性的价值。不可决定的东西从

---

① 塞尔日·达内（Serge Daney，1944—1992），法国著名影评家，曾任《电影手册》主编、《解放报》文化版主编等职。在近 30 年的电影批评中，塞尔日·达内发表了近千篇影评文章。

② 特吕弗（François Truffaut，1932—1984），法国著名导演，法国新浪潮电影的代表人物之一。影片《四百击》（*Quatre cents coups*）是他的代表作之一。法国谚语说：一个淘气顽皮的孩子要挨四百下打才能消除灾难，去除恶魔，变成健康听话的儿童。特吕弗按照他的少年时期的坎坷经历拍摄了这部自传性质的电影，为法国新浪潮电影的第一部作品，该片获得 1959 年戛纳电影节最佳导演奖。

③ 塞尔日·达内，《停留在图像上》，载《图像的通道》，蓬皮杜文化中心出版（«L'arrêt sur image»，in：*Passage de l'image*，Centre Georges Pompidou），巴黎，1990 年。另载《先生，练习是有利的》（*L'Exercice a été profitable Monsieur*），P. O. L. 出版社，巴黎，1993 年，第 345 页。——原注 6

定义上讲，可解释成两种含义。但是必须谨慎地借用相反逻辑的资源。为使模糊的蒙太奇激发批评或游戏目光的自由，必须根据直指的对峙逻辑（logique du face-à-face）来组织相遇活动，在博物馆空间里重新布置广告图像、迪斯科音乐或电视系列剧，图像将被分隔在帘布后面的小暗房中，这赋予了作品一种阻断传播流的光晕。况且其效果从来得不到保证，因为常常需要在暗房门口放置一张小卡片，向观众说明在他即将进入的空间里，他将重新学习发现传媒信息流，与这个平常控制他的传媒信息流保持距离。这种机制的德性所拥有的过分权力，它本身正好回应了景观社会中可怜傻瓜的简单化视觉，毫无反抗地沉浸在传媒图像流中。那些不声不响地改变着图像流通的中断、派生和调整活动，它们并没有特别的圣殿。它们在所有地方时刻发生着。

但是，只有直指图像的变形或许最能表现图像的当代辩证法。因为要给出一些特有的标准去区分所要求的对峙，将在场现在化（présentifier），这显得非常困难。大部分放置在“在这里”台座上的作品，与那些“在那里”资料展位上的作品并没有多大区别。安迪·沃霍尔[①]的明星肖像，

① 安迪·沃霍尔（Andy Warhol，1928—1987），美国艺术家，波普艺术的倡导者和领袖，也是对波普艺术影响最大的艺术家。

马塞尔·布鲁泰尔斯[①]博物馆中神秘的鹰隼展厅中的档案，约瑟夫·波依斯[②]前民主德国的一堆商品的装置，克里斯蒂安·波尔坦斯基的家庭相册，雷蒙·汉斯[③]撕下的招贴画或皮斯托莱托[④]的镜子，这些似乎都不太适合去颂扬“在这里”的无语句的在场。

这里还必须向相反的逻辑作一些借鉴。注解话语的补充部分显得很有必要，以便能将杜尚式的现成作品（ready-made）转变成神秘的陈列架，或将唐纳德·贾德[⑤]光滑的平行六面体转变成具有交叉关系的镜子。波普艺术图像，新现实主义拼贴画，单色绘画或极简主义雕塑等都必须被放置在原初场景（scène primitive）的共同权威下，这种权威被公认的现代绘画之父马奈所占有。然而这位现代绘画之父，他本人也必须处在“圣言创造肉体”（Verbe fait chair）的权威之下。他的现代主义和他继承者们的现代主义，确实由蒂埃里·德·迪弗根据其“西班牙”时期的一

---

① 马塞尔·布鲁泰尔斯（Marcel Broodthaers，1924—1976），比利时造型艺术家，作品有《可见塔》《农场的动物》等。1968年，布鲁泰尔斯在布鲁塞尔自己的家中创作了名为《现代艺术博物馆，鹰隼展厅》（*Musée de l'Art Moderne, Département des Aigles*）的装置，他在这个虚拟的博物馆中展出了各种艺术品的复制件。

② 约瑟夫·波依斯（Joseph Beuys，1921—1986），德国著名行为艺术家、装置艺术家和艺术理论家，以雕塑为其主要创作形式，被视为20世纪七八十年代欧洲前卫艺术最有影响的领导人。

③ 雷蒙·汉斯（Raymond Hains，1929—2005），法国造型艺术家，与其好友雅克·维勒格莱（Jacques Villeglé）创建了撕裂的拼贴画的新现实主义学派。

④ 米开朗基罗·皮斯托莱托（Michelangelo Pistoletto，1933— ），意大利当代画家和雕塑家，以“镜画”（Mirror Paintings）成名。

⑤ 唐纳德·贾德（Donald Judd，1928—1994），美国造型艺术家和极简主义艺术理论家。

幅绘画作出了定义：《天使搀扶的亡灵基督》(*Christ mort soutenu par les anges*)[1]，其灵感来源于里瓦尔塔[2]的一幅油画。与其原作不同的是，马奈的亡灵基督睁着双眼，而且正面看着观众。这样他就赋予“上帝之死”托付给绘画的替代任务以寓意。亡灵基督得以在绘画在场的纯粹内在性中得以复活。[3] 这种纯粹的在场不是艺术的在场，而是起拯救作用的**图像**的在场。“在这里”展览所赞美的直指图像，那是高度的感性在场的肉体，就在它真正的直接性中，在绝对**思想**的行列中。以此为代价，现成作品和系列波普艺术图像、极简主义雕塑或虚构博物馆，它们事先就包含在偶像的传统中，包含在复活的宗教布局中。但是这种展示显然是一把双刃之剑。圣言只有通过叙事才能成为肉体。总是需要一个额外的操作，将艺术和意义操作的产物转变为原始**他者**的证人。“在这里”的艺术应该建立在它所否定的东西上。它需要一种话语性表演去转变一个“复本”，也就是说将从新到旧的复杂关系转变成绝对的起源。

戈达尔的《电影史》无疑提供了这种辩证法的最经典的展示。电影艺术家将电影的想象博物馆放在**图像**的招牌上，而图像就应该在复活的时刻到来。他的话语将**图像**的

---

① 指马奈1864年的作品《亡灵基督和天使》(*Le Christ mort et les anges*)。

② 弗朗西斯科·里瓦尔塔（Francisco Ribalta，1565—1628），西班牙巴洛克画家。

③ 蒂埃里·德·迪弗，《在这里，当代艺术百年》，吕迪翁/弗拉玛里翁(*Voici*, *cent ans d'art contemporain*, Ludion/Flamma rion)，2000年，第13—21页。——原注7

鲜活美德与**文本**的致命力量对立起来，这种美德被设想为一幅维罗尼克圣容油画，上面印着事物最初的面貌。这种话语将纯粹图像的在场与阿尔弗雷德·希区柯克[①]的无效故事对立起来，而这些在场是由《美人计》里的勃艮第红葡萄酒瓶、《海外特派员》里的风车翼、《艳贼》里的提包或者是《深闺疑云》里的牛奶杯组成的。我在别处指出过，这些纯粹的偶像本身应该通过人工剪辑来提取，必须绕过希区柯克式的整理，通过视频嵌入的融合力量，重新进入一个图像的纯粹王国中[②]。纯粹图像在场的视觉生产，即电影艺术家的话语所要求的生产，只有通过与其相反的工作才有可能实现：能够创造精巧词语的施莱格尔[③]派的诗意，在电影的片断、时事的录像带、照片、绘画复制品和其他事物中创造所有的组合，发明所有的差距或接近点，适宜于激发一些新的形式和意义。这就假设一种无限的**仓库/图书馆/博物馆**的存在，其中所有的电影、所有的文本、照片和绘画作品同时共存，一切都可以分解成每个都具有三重威力的成分：迟钝图像的独特性威力（刺点）。资料的教育价值（展面）带有故事痕迹和符号组合的能力，能够

---

① 希区柯克（Alfred Hitchcock，1899—1980）美国电影导演，原籍英国，著名悬疑电影大师。下文提到的《美人计》（*Notorious*，1946）、《海外特派员》（*Foreign Correspondent*，1940）、《艳贼》（*Marnie*，1964）及《深闺疑云》（*Suspicion*，1941）皆为其作品。

② 参看雅克·朗西埃，《电影寓言》，瑟伊出版社，巴黎，2001年，第218—222页。——原注8

③ 此处应指德国浪漫派重要代表人物弗里德里希·施莱格尔（Friedrich Schlegel，1772—1829）。

与另一系列的任何成分相结合，以便无限地组合新型的图像句子（phrases-images）。

话语要赞赏“图像”，把图像看作迷失的影子，转瞬间受地狱深处召唤的影子。这种话语似乎只取决于自我否定的代价，它自我转变为一种宏大的诗篇，让艺术与载体、艺术作品和世界展现、图像的沉默及其表现力进行无限的交流。在矛盾的表象后面，应该近距离地注视这些交流的游戏。

二

句子、图像、历史

戈达尔的《电影史》由两个表面上互相矛盾的原则支配着。第一个原则将图像的自主生命，即设想为视觉在场的生命，与故事的商业惯例和文本的死板文字对立起来。塞尚[①]的苹果，雷诺阿[②]的花束或《火车怪客》[③] 的打火机，它们证明了沉默形式的特殊力量。这种形式将情节的构成抛进非本质的状况中，而情节则是从小说传统中继承而来，并且被安排以满足大众的愿望和工业的利益。第二个原则是从反面将这些视觉在场变为一些成分，就像语言符号那样，其价值仅仅来自它们所允许的组合：与其他视觉和声音成分的组合，还有句子与词语的组合，通过一个声音说

---

① 保罗·塞尚（Paul Cézanne，1839—1906），法国印象派画家，尤其擅长静物画。塞尚对物体色彩关系和几何体感的追求影响深远，他因此被尊为“现代艺术之父”。

② 雷诺阿（Pierre-Auguste Renoir，1841—1919），法国印象派著名画家、雕刻家。其早期作品是典型的记录真实生活的印象派作品，然而后来从印象派运动中分裂出来，转向人像画及肖像画，特别是妇女肖像画。

③ 《火车怪客》（*Strangers on a Train*），希区柯克 1951 年的作品。法语片名为 *L'Inconnu du Nord-Express*。

出或写在银幕上。小说或诗歌的节选，书籍或电影的标题，它们常常相互结合并赋予图像意义，更确切地说是将集合的视觉片段制作成"图像"，也就是说在可视性和意义之间建立一些关系。季洛杜①的小说标题《西格弗里与里摩日人》，叠印在德国入侵的坦克上和弗里茨·朗②《尼伯龙根之歌》的一个镜头上，就足以将这一序列变成一幅合成的图像，表现了1940年法国军队的失败，德国艺术家在纳粹主义面前的失败，还有文学与电影预言灾难的能力，预言他们时代的灾难和他们无法预防灾难的灾难。因此一方面，图像等值于一种解开的力量，一种纯粹的形式和纯粹的感人法（*pathos*），去打破虚构动作的安排和故事的传统秩序。另一方面，它等值于一种连接的成分，组成一个共同故事的形象。一方面它是一种不可估量的特性，另一方面它又是达成共性的操作。

没有共同的尺度？

思考具有相同图像名称的这个双重威力，这自然是那个

---

① 让·季洛杜（Jean Giraudoux，1882—1944），法国剧作家和外交官，剧作有《特洛伊战争本不该发生》（*La guerre de Troie n'aura pas lieu*）、《西格弗里与里摩日人》（*Siegfried et le Limousin*）等。

② 弗里茨·朗（Fritz Lang，1890—1976），德国知名编剧和导演。1930年代，电影业进入有声电影时代后，他编导了《M》等精彩影片。其代表作之一《尼伯龙根之歌》（*Les Nibelungen*）是拍摄于1924年的历史题材影片，讲述的是古代勃艮第国王的故事。

展现图像和文字关系的展览背景动员我们所做的事情。这个展览被命名为“没有共同的尺度”[①]。这样一个展题不仅仅是描述在这个地方展现的语言和视觉成分的集合，它像是一个规定性声明，定义了作品“现代性”的标准。事实上，它事先假设不可估量性（incommensurabilité）是我们时代艺术的一个显著特征，而这种艺术的特性是感性在场和意义之间的差距。这个声明本身就有一个比较长的系谱：超现实主义对雨伞和缝纫机之间不可能相遇[②]的评价，本雅明[③]对图像和时代的辩证法冲击进行的理论归纳，阿多诺[④]关于现代作品中内在矛盾的美学，利奥塔尔[⑤]关于**理念**和任何感性表现（présentation sensible）之间的最高差距的哲学。这种对**不可估量物**（Incommensurable）的连续评价，本身就有

---

① 展览“没有共同的尺度”（*Sans commune mesure*）由雷吉斯·杜朗（Régis Durand）主办，从 2002 年 9 月至 12 月分别在三地举办：国家摄影中心——这篇文章被宣读的地方——阿斯克新城（Villeneuve d'Ascq）现代艺术博物馆和弗雷诺伊（Le Fresnoy）国家当代艺术工作室。——原注 9

② 典出法国超现实主义诗人洛特雷阿蒙（Lautréamont，1846—1870）的名句：“他美得［……］像一架缝纫机和一把雨伞在解剖台上的偶然相遇！”（«Il est beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un para pluie!»）译文见《马尔多罗之歌》（*Les Chants de Maldoror*），“第六支歌”第一节，车槿山译，上海人民出版社，2008，第 188 页。

③ 瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin，1892—1940），德国马克思主义文学评论家、哲学家。他与法兰克福学派的批判理论联系密切，并受到布莱希特的马克思主义理论和基尔肖姆·肖莱姆（Gershom Scholem）犹太神秘主义理论的影响。作品有《机械复制时代的艺术作品》等。

④ 特奥多·阿多诺（Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno，1903—1969），德国社会学家、哲学家及作曲家，法兰克福学派的代表人物之一，作品有《否定的辩证法》《美学理论》等。

⑤ 让-弗朗索瓦·利奥塔尔（Jean-François Lyotard，1924—1998），法国当代著名哲学家、后现代思潮理论家。其主要理论著作《后现代状况》曾经在 20 世纪 80 年代初引起西方哲学界有关后现代主义问题的深入论争。

可能让我们对判断的恰当性漠然处之，让这种或那种作品进入展览，同时也会让我们对用词的意义无动于衷。因此我就把这个标题当作重新发问的邀请信，向我们询问："没有共同的尺度"究竟意味着什么？相对于什么尺度的思想和什么共性的思想？也许存在很多种不可估量性。也许每一种不可估量性本身就是某种共性形式的实现。

《电影史》的表面矛盾完全可以向我们阐明尺度和共性的冲突。我想从最后部分的一小段节录来说明这一点。这部分的标题为"我们中间的符号"。这个标题借自拉缪兹[①]，其自身就蕴含着双重的"共性"。首先是"符号"和"我们"之间的共性。这些要素具有一种在场和亲密感，这比我们所掌握的工具或供我们解读的文本更加亲近：我们这个世界的居民，为我们造就一个世界的人物。然后是包含在符号概念中的共性，就是在这里发挥功能的符号。视觉元素和文本元素实际上是一起被摄取的，并且相互缠绕在这个概念中。在"我们中间"有一些符号。这意味着可见的形式可以说话，词语具有可见现实的分量，而且符号和形式相互发射出它们感性表现和意指行为的力量。

不过，戈达尔赋予这个符号的"共同尺度"一个似乎与其思想相悖的具体形式。他通过异质的视觉成分和言语来表述这个形式，而这些视觉成分在银幕上的联系如谜团

---

① 查理-菲迪南德·拉缪兹（Charles-Ferdinand Ramuz，1878—1947），瑞士著名诗人、法语文学作家，擅长写作田园浪漫派诗歌散文。

一般，这些言语和我们所见物之间的关系我们也无法把握。在放映了《亚历山大·涅夫斯基》[①] 的一段节选后，另一个片段出现了，上面叠加了一种强调的图像，两者互相呼应，使这个片段具有某种统一性，而且两个文本还继续加强这种统一性。两个文本从表面上看是借鉴来的，一个借自一次讲话，另一个借自一首诗歌。这一片段似乎由四个视觉成分牢固地构成。其中两个成分是很容易分辨的。它们实际上隶属于20世纪历史和电影的具有重要意义的图像仓库。这就是那张照片和一个黑影：照片是序列开始时的犹太小男孩，他在华沙犹太人聚居区投降时举起双臂；黑影是在结尾处，它概括了电影表现主义时期所有的幽灵和吸血鬼——茂瑙[②]的《吸血僵尸》。与它们对应的另外两个成分的情况则又不相同。在犹太人聚居区的孩子的图像上，又叠印着一个神秘的电影形象：这是一位手持蜡烛正在下楼梯的年轻女子，烛光将她的身影神奇地投在墙上。而《吸血僵尸》呢，他却奇怪地面对着演出大厅，其中有一对普通夫妇在前景中由衷地笑着，而四周都是他们不认识的同样快乐的观众，这是镜头后退时所展现的景象。

怎样思考这种电影明暗和灭绝波兰犹太人之间的关系呢？还有好莱坞电影的乖孩子群体和场景中似乎在指挥享

---

① 苏联电影导演爱森斯坦1938年的作品，主人公亚历山大·涅夫斯基(Alexandre Nevsky，1220—1263）为俄罗斯13世纪的统帅和政治家。

② 茂瑙（Friedrich Wilhelm Murnau，1888—1931)，无声电影时代最有影响力的导演之一，出生于德国，后来前往好莱坞发展。代表作有《吸血僵尸》(*Nosferatu*）等。



受的喀尔巴阡山（Carpathes）的吸血鬼之间的关系？填充空隙的脸部和骑兵的短暂视觉几乎没有给我们提供任何有关这个主题的信息。于是我们只得向连接迹象的口头和书面言语询问这些迹象。在片段结束时，就是一些在银幕上聚集和拆散的文字：人民公敌，公众；而在中间时就是一篇诗歌文本，它向我们诉说时起时伏的哭泣；尤其是在开始时，要赋予整个片段一种色调，而文本的演说庄严性又得到戈达尔式那低沉而略显夸张的嗓音的增强。这个文本以一种演说者宁愿被超前的声音向我们说话，以一种他自己的声音会融化于其中的声音说话。说话者会跟我们说，他现在明白他等一会要开始说话的困难。而我们则会理解成这样，这个引出电影片段的文本其实就是一个结束语。文本会告诉我们是哪个声音允许演说者开始说话。这当然是一种说法而已：事实上是一种跟我们说话的方法，它让另一群听众领会这一点。然而其他听众恰恰不需要别人告诉他们这件事，因为话语的环境足以让他们自己明白这一点。

这个话语实际上是一种即位演说，是要求颂扬被接替的逝者的那类体裁。人们可以用更为优雅或不太优雅的方式来实现它。相关的演说者会选择最优雅的方式，将对年长逝者的应时性赞扬等同于一种匿名声音的主要献词，使任何的言语都成为可能。这些思想和表达的幸福是罕见的，并且标示出它们的作者。米歇尔·福柯①就是这些赞誉文字的作者。这种被颂扬的“声音”就是他所接替的让·伊波利特②的声音，就是那一天在法兰西学院“思想体系史”的席位上所讲的话③。

这就是福柯在开幕典礼课上的结束语，大概赋予了图像一种黏合剂。戈达尔在这里安排它，就像他二十年前，在《中国姑娘》④ 中介绍过的另一段同样精彩的结束语。借助这段结束语，路易·阿尔都塞⑤完成了他最具灵感的

---

① 米歇尔·福柯（Michel Foucault，1926—1984），法国著名哲学家，主要作品有《疯癫与文明》《词与物》《知识考古学》《话语的秩序》《性史》等。

② 让·伊波利特（Jean Hyppolite，1907—1968），法国哲学家。他在法国亨利四世中学工作时做过福柯的哲学老师，1970 年福柯接替其教席成为法兰西学院（Collège de France）的讲座教授，并将课程“哲学思想史”改为“思想体系史”。

③ 米歇尔·福柯，《话语的秩序》（*L'Ordre du discours*），伽利玛出版社，巴黎，1971 年。——原注 10

④ 《中国姑娘》（*La Chinoise*），戈达尔 1967 年的电影作品，获第 32 届威尼斯国际电影节评委会特别奖。

⑤ 阿尔都塞（Louis Althusser，1918—1990），法国马克思主义哲学家，作品有《阅读〈资本论〉》（*Lire le Capital*）等。

文章，即他关于米兰小剧院①、贝多拉齐②和布莱希特③的文章《精神》："我回过头来。而问题又重新向我袭来……"④当时就是纪尧姆·梅斯特，即由让-皮埃尔·里奥⑤所扮演的战士演员，将人们所说的话变成文字，他确实回过头来推敲文本，将直率的目光投向一位假想的采访者的眼睛。这种哑剧可以突出毛主义话语的词汇对巴黎学生们年轻的躯体所施加的权力。对于这种超现实主义精神的文字化(littéralisation)，这里回应着一种从文本到声音，又从声音到可见躯体的谜一般的关系。我们听见的不是米歇尔·福柯那清脆、干涩和略带笑意的嗓音，而是戈达尔那庄重的声音，带着马尔罗⑥式的夸张。这种迹象让我们陷入犹豫不决的境地。这种与行政的授职状况相关的勇气，这种九泉之下的强调，怎么能将手持蜡烛的年轻女子和犹太人聚居区的孩子联系起来？又怎样将电影里的阴影和对犹太人的灭绝联系在一起？相对于视觉成分而言，文本的词语能做

---

① 米兰小剧院（Piccolo Teatro），意大利米兰的一个小剧院，建于1947，是意大利第一个固定剧院（Teatro stabile）。

② 贝多拉齐（Carlo Bertolazzi，1870—1916），意大利剧作家和记者，作品有《我们的米兰》（*El nost Milan*）等。

③ 布莱希特（Bertolt Brecht，1898—1956），德国剧作家及戏剧理论家，其"间离效果"（或称"陌生化"）理论影响深远。

④ 路易·阿尔都塞，《唯物主义戏剧注释》，载《保卫马克思》，发现出版社（«Notes sur un théâtre matérialiste»，*Pour Marx*，La Découverte），巴黎，1986年，第152页。——原注11

⑤ 让-皮埃尔·里奥（Jean-Pierre Léaud，1944—），法国演员，主演了多部戈达尔、特吕弗等新浪潮导演的影片。

⑥ 安德烈·马尔罗（André Malraux，1901—1976），法国著名作家，曾任法国文化部长，1933年以作品《人的境况》（*La Condition humaine*）获法国龚古尔文学奖。

什么？这里蒙太奇所预设的连接力量，还有绝对异质性（hétérogénéité）所引发的分离威力，它们是怎样自我调节的？这种异质中有一个无法辨认的夜间楼梯的镜头，有华沙犹太人区结束的见证和法兰西学院教授的开幕典礼课，而这位教授既不关注电影也不从事纳粹的灭绝行动。我们在这里已经能够隐约看见，共性、尺度和它们的关系以多种方式相互说话，相互结合。

让我们就从头开始吧。戈达尔的蒙太奇预先假设了某些人称为现代性的知识，而我宁愿称之为艺术的审美体制，以避免时间指示器的内在目的论。这个预设的知识，就是相对于共同尺度的某种形式所采取的距离，即故事概念所表达的距离。故事，就是这种“动作的组合”，它自亚里士多德以来一直定义着诗歌的合理性。这种建立在理想因果图式——通过必要性或逼真性的联结——之上的诗歌的古老尺度，也是人类行动的某种可知性形式。正是这种形式建立了符号的共性以及“符号”与“我们”之间的共性：根据普遍规则进行的成分的组合，以及这些组合的生产智慧和从中感受快乐的敏感性之间的共性。这种尺度导致一种从属关系，即领导功能、可知性的文本功能和为此服务的形象化功能。形象化，就是要将思想和情感提升到它们最高级的感性表达层，通过这些思想和情感来表现因果的连接。这也是激发一些特殊的情感，以加强这种连接的感知效果。这种诗歌思想中“图像”对“文本”的服从，也

在立法的名义下建立了不同艺术之间的对应。

如果我们把这种被废除的等级秩序视作成果，说两个世纪以来词语的威力和可见物的威力已经摆脱了这种共同的尺度，那么就有了新的问题：如何考虑这种解开的效果？

人们知道这个问题最常见的答案。这个效果，说白了就是文字艺术的自主性，可见形式艺术和所有其他艺术的自主性。这种自主性在18世纪60年代，早已一劳永逸地被石头表达的不可能性所证实，即使没有让石头变得令人生厌，那也不可能表达维吉尔①的诗歌给予拉奥孔②的痛苦的那种"清晰度"。这个共同尺度的缺席，这种对表达格调之间的分离的见证，即莱辛③的《拉奥孔》所提出的那种艺术之间的分离，才是艺术审美体制的"现代主义"理论概括的共同核心。这种理论概括将与再现体制的决裂看作艺术的自主性，看作不同艺术之间的分离。

这个共同核心可被解译成三种版本，我粗略地总结一

---

① 维吉尔（Publius Vergilius Maro，前70—前19），古罗马诗人。主要代表作有《牧歌》（*Bucoliques*）、《农事诗》（*Géorgiques*）、史诗《伊尼特》（*Énéide*）等。

② 拉奥孔是阿科忒斯（Acoetes）之子，特洛伊人，波塞冬或阿波罗的祭司。由于在特洛伊战争中警告特洛伊人不要接受希腊人留下的木马而触怒希腊保护神雅典娜，他及两个儿子因而被雅典娜派出的两条巨蛇咬死。在《伊尼特》中，维吉尔让拉奥孔说出了名句"Equo ne credite, Teucri / Quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentes"，意思是"不要相信这木马，特洛伊人 / 即使希腊人带着礼物来，我也怕他们"。

③ 戈特霍尔德·埃夫莱姆·莱辛（Gotthold Ephraim Lessing，1729—1781），德国启蒙运动时期最重要的作家和文艺理论家之一，他的剧作和理论著作对后世德语文学的发展产生了极其重要的影响。《拉奥孔》是莱辛最主要的美学著作之一。他通过分析古典雕刻与诗歌的表现手法的差异，论证造型艺术与诗的界限，即空间艺术与时间艺术的界限，得出绘画更适合于表现美的结论。

下。首先是乐观的理性主义版本。继承并且服从于故事和图像的东西，那就是形式。就是每个特定物质性的威力——话语的、造型的、声音或其他的——由一些特定程序揭示出来的特定物质性。这种不同艺术的分离并不由言语和石头之间共同尺度的缺失这个简单事实来保证，而是由现代社会的合理性本身来保证。这种合理性将以经验领域和合理形式的分离为特征，而且这些合理形式是每个经验领域所特有的，这种分离也只有交际理性的联系才能对它进行补充。这里可以看到一种现代性的目的论，而哈贝马斯[1]在一次著名演说中还将这种目的论对立于“后结构主义”的唯美主义堕落，对立于与此联盟的新保守主义。

接着是阿多诺那悲剧和辩证的版本。艺术的现代性在其中上演了两种分离的冲突，或者说是两种不可估量性的冲突。因为经验领域的理性分离实际上是某种理性的产物，即尤利西斯[2]对抗美人鱼的歌声的计算式理性，是分离劳动和享乐的理性。艺术形式的独立，词语与形式、音乐与造型形式、博学艺术（art savant）与娱乐形式的分离便具有了另外一个意义。独立和分离将艺术的纯粹形式从掩盖断裂并得到美化的日常商业生活的形式中分离开来。这样，它们会让这些独立形式的单独张力去表现构建它们的初始

---

① 哈贝马斯（Jürgen Habermas，1929—　），德国哲学家和社会学家，作品有《公共领域的结构转型》《交往行动理论》等。

② 尤利西斯（Ulysses），也作奥德修斯（Odysseus），古希腊著名英雄，智勇双全。他是伊萨卡岛（Ithaca）的国王，也是史诗《奥德赛》的主人公。

分离，让压抑物的“图像”显示出来，并暗示一种未分离生活的要求。

最后是利奥塔尔在其最新著作中所证实的悲怆版本。共同尺度的缺席在书中被称作灾难。这里相对立的不再是两种分离，而是两种灾难。艺术的分离在这里实际上被同化于升华物的最初裂缝，同化于理念与感性表现之间的任何稳定关系的缺省。这种不可估量性本身也被视作这种**他者**威力的标记，而他者的否定在西方理性中便产生了灭绝性的疯狂。如果说现代艺术必须保护分离的纯洁性，那是为了记录这种崇高灾难的标记，而对这种崇高灾难的标记又能作为对抗极权灾难——种族灭绝的灾难——的见证，也能作为对抗唯美化生活——实际上就是麻醉的生活——的灾难的见证。

相对于不可估量物的这三个形象，怎样定位戈达尔图像的分离性结合（conjonction disjonctive）呢？确实，戈达尔对纯粹性（pureté）的现代主义目的论很有好感，当然尤其是在其灾难的形式之下。纵观整部《电影史》，他将图像与图标的赎罪美德对立于原罪，对立于失去了电影及其见证威力的原罪：“图像”对“文本”的服从，感性对“故事”的服从。不过，他在这里向我们介绍的“符号”，都是一些安排在话语形式中的视觉元素。他向我们讲述的电影就像一系列对其他艺术的占有。它向我们介绍电影时，使用一种词语的交织、句子与文本的交织、变形绘画的交织

和电影镜头的交织。这些镜头混合了照片或新闻录像带，还可能引用音乐段落将它们串联起来。总之，《电影史》完全由这些“假形态”（pseudomorphose）和艺术的模仿编织而成，而艺术对艺术的模仿正是先锋派纯粹性所反对的模仿。在这种交错中，图像本身的概念，也不管戈达尔的偶像崇拜式宣言怎么说，就像是一种变质的操作性的概念，它跨越了艺术的边界，去否定材料的特殊性。

然而艺术手段之间共同尺度的丢失，并不意味着从此以后每个人都可以自说自话，自己确定自己的尺度。这更意味着从此以后，任何共同的尺度都是特殊的生产，而且这个生产只有通过彻底地对抗混合的无尺度（sans-mesure）才有可能。维吉尔的拉奥孔式痛苦不能以相同方式在雕塑家的石头中解译出来，不能从中推断出从此以后，词语和形式就会分开，某些人将献身于词语的艺术，而另一些人则去雕凿时间的间隔、彩色的表面或结实材料的立体。也许还从中推断出完全相反的情况。当故事的红线被解开的时候，也就是说调节某些人的艺术和另一些人的艺术之间距离的共同尺度被打破时，那就不仅仅是相类似的形式了，而是相互直接混合的物质性。

物质性的混合在成为真实之前都是概念化的东西。或许非要等到立体派和达达主义时期，才能在画家的画布上看到

报纸的文字、诗歌或公交车票；要等到白南准[1]时期，才能把播放声音的高音喇叭和复制图像的屏幕转变成雕塑作品；要等到沃迪斯克[2]或者皮皮劳蒂·里斯特[3]时期，才能把移动图像投影在先驱们的雕像上或安乐椅的扶手上；要等到戈达尔时期，才能在戈雅[4]的一幅画作上发明反打镜头（con trechamp）。然而从1830年起，巴尔扎克能够用荷兰绘画来讲述他的小说，雨果能够将一本书变成教堂，或者把一座教堂变成书。二十年后，瓦格纳可以用同一种感性物质来颂扬阳性诗歌和阴性音乐的肉体结合，龚古尔兄弟的散文能够把当代画家（德康[5]）变成泥瓦匠，后来的左拉将他虚构的画家克洛德·朗梯耶（Claude Lantier）变成了橱窗设计师和安装工，并将匆匆摆放在格奴熟肉店中的火鸡、红肠和猪血肠宣布为最美妙的作品。[6]

从1820年代起，有一位名叫黑格尔的哲学家，他提前

---

① 白南准（Nam June Paik，1932—2006），韩裔美国影像艺术家，视频艺术之父，激浪派大师，多媒体艺术家。1963年，白南准成为用电视机来表现艺术的第一人。他的作品将艺术、媒体、技术、流行文化和先锋派艺术结合在一起，极大地影响了当代艺术、视频和电视。

② 沃迪斯克（Krzysztof Wodiczko，1943— ），出生于波兰华沙，当代艺术家，擅长在大型建筑物表面投射影像。现任教于美国麻省理工学院。

③ 皮皮劳蒂·里斯特（Pipilotti Rist，1962— ），瑞士视频艺术家，现居苏黎世。

④ 戈雅（Francisco Goya，1746—1828），西班牙浪漫主义画家。戈达尔1982年的电影《受难记》（*Passion*）以“片中片”的形式模仿了戈雅、伦勃朗及安格尔等人的名画，其中戈雅的画作有《裸体的玛哈》《1808年5月3日夜杀起义者》《阳伞》《查理四世及其家人》等。

⑤ 德康（Alexandre-Gabriel Decamps，1803—1860），法国画家，“学院艺术”派代表人物之一。

⑥ 参见左拉作品《卢贡-马卡尔家族》第十四部《作品》。

引火烧身，招致即将到来的所有现代主义的强烈憎厌。因为他指出，合理性领域的分离所导致的不是艺术和各种美术的光荣的自主性，而是艺术中共同思想威力的丧失，生产或表达共性的思想威力的丧失；而从人们所要求的崇高差距中，也许只能生成“幻想家”的无限重复的胡话，只能擅长乱点鸳鸯谱。至于下一代艺术家们是否读过、没读过或没读懂黑格尔，这都无关紧要。他们所回应的正是这个指示，他们并不从某种尺度中寻找自己的艺术原则，因为每个人都有自己的尺度；相反，他们在任何“本性”瓦解的地方，在所有共同尺度被废除的地方寻找艺术原则，因为舆论和故事以这些共同尺度为食粮。他们推崇一种混乱的大型并列（grande parataxe），崇尚一种意指和物质性的不加区别的大型混合。

图像句子和大型并列

我们把这种做法称为大型并列。在福楼拜的时代，大型并列可以是感觉和行动等所有理性体系的倒塌，从而扩大原子的无区别混合的随机性。阳光下闪烁的一丝尘埃，落在阳伞云纹面上融化的一朵雪花，驴子嘴里的一撮树叶，它们都是材料的修辞比喻，通过将它们的理性等同于事物理性的巨大缺席而创造爱情。在左拉的时代，这是《巴黎

的肚子》[1] 中成堆的蔬菜、猪肉制品、鱼和奶酪，或者是《妇女乐园》[2] 里被消费之火燃烧着的瀑布般的白色布匹。在阿波利奈尔[3]或者伯莱斯·桑德拉[4]的时代，在博乔尼[5]、施维特斯[6]或者瓦雷兹[7]的时代，这是一个所有故事都被分解成句子的世界，句子本身又被分解成词汇，可以与线条、笔触或“活力”进行交换，任何绘画主题都可以分解在这些要素中；也可以与声音的强度进行交换，其中旋律的音符与轮船的汽笛、汽车的噪音和机枪的连射声融为一体。例如，这就是伯莱斯·桑德拉在1917年颂扬的“深层的今天”，其诗句趋向于简化的词汇并列，被恢复到基本感官的节拍：“奇妙的今天。探测器。天线。门面。旋风。你活着。远离中心。在完全的孤独中。在匿名的交流中……节奏在说话。化学活动。你存在。”再如：“我们学习，我们

① 《巴黎的肚子》（*Le Ventre de Paris*，1873），左拉《卢贡-马卡尔家族》系列小说的第三部。

② 《妇女乐园》（*Au Bonheur des Dames*，1883），左拉《卢贡-马卡尔家族》系列小说的第十一部。

③ 阿波利奈尔（Guillaume Apollinaire，1880—1918），法国诗人，被视为20世纪上半期法国最杰出的诗人，超现实主义的先驱之一。主要作品有《醇酒集》（*Alcools*）、《图画诗》（*Calligrammes*）等。

④ 伯莱斯·桑德拉（Blaise Cendrars，1887—1961），作家，出生于瑞士，后加入法国国籍。“深层的今天”（Profond aujourd'hui）是其诗歌中的一个意象。

⑤ 博乔尼（Umberto Boccioni，1882—1916），意大利画家和未来主义雕塑家。作品有《上升的城市》（*La città che sale*）、《同时的视觉》（*Visioni simultanee*）、《骑车者的动力》（*Dinamismo di un ciclista*）等。

⑥ 库尔特·施维特斯（Kurt Schwitters，1887—1948），德国画家、诗人，达达主义艺术家。

⑦ 埃德加·瓦雷兹（Edgard Victor Achille Charles Varèse，1883—1965），法裔美国作曲家。瓦雷兹是20世纪著名的先锋派作曲家，在序列音乐、噪音音乐、电子音乐和微分音的运用上都有很大贡献，被尊为“电子音乐之父”。

喝酒，醉酒。现实再无任何意义。再无任何意思。一切都是节奏、言语、生活［……］革命。世界的青春。今天。”[①] 这个废除了故事的今天，有利于“节奏、言语和生命”物质的微观运动的今天，就是四年后的今天，它将年轻的电影艺术献给了一些相同的并列句，而伯莱斯·桑德拉的年轻朋友、化学家兼电影艺术家让·爱普斯坦[②]将通过这些并列句，致力于表达第七艺术镜头中新奇的感官威力。[③]

新的共同尺度，与旧尺度相对的尺度，就是节奏的共同尺度，每个原子的致命成分的尺度。每个分开的感性原子能让图像进入词汇中，让词汇进入笔触中，让笔法进入光亮或运动的震动中。也可以换一种说法：“深层的今天”的定律，大型并列的定律，就是不再有尺度，而只有共性。这就是无尺度或混乱的共性，从今往后将给予艺术以巨大的力量。

然而，混乱或大型并列的无尺度的共性，它只是被一条几乎难以察觉的界线分割于两个领地中，而这种共性在那里同样很容易会迷失。一边是精神分裂的巨大爆发，句

---

① 伯莱斯·桑德拉，《今天》，见《作品全集》，德诺埃勒出版社（*Aujourd'hui*，*Œuvres complètes*，Denoël），巴黎，1991 年，第四册，第 144—145 页和 162—166 页。——原注 12

② 让·爱普斯坦（Jean Epstein，1897—1953），法国电影导演、小说家。作品有电影《忠诚的心》（*Cœur fidèle*）、《厄舍古厦的倒塌》（*La Chute de la maison Usher*）以及专著《你好电影》（*Bonjour cinéma*）等。

③ 让·爱普斯坦，《你好电影》，见《作品全集》，塞盖尔出版社（Seghers），巴黎，1974 年，第一卷，第 85—102 页。——原注 13

子崩塌在叫喊中，意义崩塌在物体状况的节奏中；另一边是等同于商品及其复体的并列的巨大共性，或是等同于空洞句子的不断重复，或是等同于受操纵的强度的狂热，等同于有节奏地前行的物体。精神分裂或普遍赞同。一方面是巨大的爆发，“傻瓜的可怕笑声”[①]，即兰波命名后经整个时代体验或质疑的笑声，这个时代从波德莱尔到阿尔托[②]，中间经历了尼采、莫泊桑、凡·高、安德烈·别雷[③]或弗吉尼亚·伍尔夫[④]。另一方面则是一种赞同，对商品和语言的巨大对等的赞同，或对共性的陶醉躯体的巨大操纵的赞同。审美艺术的尺度于是被构建为矛盾的尺度，又得到分散成分的巨大的混沌力量的滋养，但这种力量通过此举完全能够将这种混沌——或者这种“愚蠢”——与巨大爆发的狂热艺术或巨大赞同的麻木艺术相分离。

这种尺度，我建议称之为图像句子。我的意思是说，在语言序列和可视形式的结合之外还有别的东西。图像句子的威力可以用小说句子来表达，也可以用戏剧舞台形式或电影

---

① 语出兰波《地狱一季》，“序诗”。

② 安托南·阿尔托（Antonin Artaud，1896—1948），出生于法国马赛，诗人、作家、编剧、演员。他最主要的贡献是提出了“残酷戏剧”（Théâtre de la cruauté）的理论。他认为戏剧的功用就是使人摆脱文明的压抑，并把天生的能力解放出来。他主张表演神秘的奇景，如呻吟、尖叫、脉动式的灯光效应、异常的舞台木偶和道具等，以此来震撼观众。

③ 安德烈·别雷（Andreï Biely，1880—1934），俄罗斯诗人与作家。别雷是俄罗斯象征主义文学的代表人物之一，他对现代俄语的发展产生了重要影响。

④ 弗吉尼亚·伍尔夫（Virginia Woolf，1882—1941），英国小说家和文学批评家。作品有《雅各的房间》（*Jacob's Room*）、《达洛卫夫人》（*Mrs. Dalloway*）、《到灯塔去》（*To the Lighthouse*）等。

蒙太奇的形式来表达，抑或通过摄影中说与不说的关系来表达。句子不是可说物，图像也不是可见物。通过图像句子，我想说明一种需要在美学上进行定义的两种功能的结合，也就是说以这样一种方式来定义，即两种功能解除文本与图像之间再现关系的方式。在再现图式上（schéma representatif），文本部分是行动的概念化连接的部分，图像部分是在场的补充部分，它赋予在场一个肉体和稳定性。图像句子打乱了这种逻辑。句子功能（fonction-phrase）在其中一直担负着联结功能。但是从此以后，句子正因为它能赋予肉体而起着连接作用。而这种肉体或这种稳定性，却反常地成为无理性事物那强大的被动的稳定性。而图像呢，它却变成了主动的威力，跳跃的放电威力，两种感官范畴之间体制变化的威力。图像句子是这两种功能的结合。它具有一种统一性，将大型并列的混沌力量二分为连续性的句子威力和断裂的形象化威力。作为句子，它接受并列的威力，并且排斥精神分裂的爆发。作为图像，它以其放电的力量拒绝了无区别重复的巨大倦意，或抗拒了躯体交流的巨大沉醉。图像句子抓住了大型并列的威力，反对让其迷失在精神分裂或普遍赞同中。

人们可以想象一些张开在混沌之上的网，通过这些网，

德勒兹[1]和瓜塔里[2]确定了哲学或艺术的威力。但是，既然我们在这里谈论电影中的故事，我更倾向于通过一部喜剧电影的一个著名序列来说明图像句子的威力。在《卡萨布兰卡之夜》[3] 的开头，一个警察以怀疑的神情审视着哈勃那奇怪的态度，他一动不动，双手紧紧地抵着墙。于是警察叫他从那里出来。哈勃以头示意，表明他无法出来。“您也许想让我相信是您在撑着这堵墙。”警察讥讽道。哈勃又以头示意，表明情况正是如此。警察对这个取笑他的装哑者感到异常愤怒，便将哈勃从他的站位上拉了出来。果不其然，墙壁哗啦啦地倒塌在地上。这个撑住墙壁的装哑者的笑话是最合适的比喻，它能让我们感受到图像句子的威力：图像句子能将艺术的一切站得住脚（*tout se tient*）与爆炸性疯狂或公认愚蠢的一切相连在一起（*tout se touche*）区分开来。我很乐意将它与戈达尔的逆喻程式（formule oxymorique）作比较：“啊！我们瞎眼中的美妙奇迹。”[4] 我只是通过一种中介来作比较，这是所有作家中的作家的中

---

① 吉尔·德勒兹（Gilles Deleuze，1925—1995），法国后现代主义哲学家。主要学术著作有《差异与重复》（*Différence et répétition*）、《感觉的逻辑》（*Logique du sens*）、《批评与临床》（*Critique et clinique*）等。

② 菲利克斯·瓜塔里（Félix Guattari，1930—1992），法国哲学家、精神分析学家。与德勒兹合著《反俄狄浦斯》（*L'Anti-Œdipe*）、《千高原》（*Mille plateaux*）等著作。

③ 《卡萨布兰卡之夜》（*A Night in Casablanca*），上映于1946年，导演为阿奇·梅奥（Archie Mayo），喜剧明星马克思兄弟的代表作之一。

④ 语出《电影史1A：所有的历史》，化自贝尔纳诺斯的“啊！我们空手中的美妙奇迹”（见《一个乡村教士的日记》，此书于1951年由布列松改编成同名电影）。

介，他致力于区分艺术的愚蠢与世界的愚蠢，同样这位作家也会高声说出他的句子，否则他从中看到的“只能是火焰”。[1] 如果说福楼拜在他的句子中“看不见这个”，那是因为他在预见的时代进行写作，而预见的时代恰恰就是某种“视力”消失的时代。在这个时代，说与看已经进入一个无距离无对应的共性空间。结果是人们什么也看不见：人们看不见我们所看见的东西意味着什么，也看不见我们所说的东西要展示什么。所以必须倾听，必须相信耳朵。耳朵只有在分辨一种重复或一个反响时，才会让人们知道句子是虚假的，也就是说它没有真实的声音，没有被穿越和支配的混沌的气息。[2] 正确的句子是能够传递混沌威力的句子，将句子与精神分裂的爆发和公认的愚蠢区分开来。

因此，正确的图像句子的美德就是并列句法的美德。这种句法，我们也可以称之为蒙太奇，并将它的概念扩大到狭义的电影意指之外。19 世纪的作家们在故事的背后发现了灰尘盘旋的裸露力量，发现了压迫性潮湿、商品瀑布或疯狂强度的裸露力量，他们也发明了蒙太奇，把它作为无尺度的尺度或混沌的学科。经典的范例就是《包法利夫人》中农业展览会的场景，其图像句子的威力在职业诱惑者和官方演说家两段空洞的讲话中不断增强，这种威力既

---

① “看到的‘只能是火焰’”（N'y voir que du feu）为法语习语，指什么也无法察觉到。福楼拜习惯于大声念出自己的文字以检查其音韵效果。

② 参看 1857 年 12 月 12 日写给香德皮小姐（Leroyer de Chantepie）的信和 1876 年写给乔治·桑的信。——原注 14

来自周遭的麻木，也消失在这种麻木中，因为两个人的地位相当。但是，对于我关心的问题而言，我认为更有意义的要数《巴黎的肚子》中展现的蒙太奇，就是制作猪血肠那个片段。我提示一下它的背景：弗洛伦是1848年的共和党人，在1851年12月政变时被流放，后来又从圭亚那苦役监狱里逃脱，并以虚假身份居住在他同母异父的弟弟格奴开的熟肉店里。在那里，他引起了小侄女波莉娜的好奇，后者碰巧听到他回忆一个同伴被野兽吃掉的事；他也招来了弟媳莉莎的斥责，她的生意在帝国的昌盛中如日中天。莉莎希望他以伪造的身份去接受菜市场的一个检查员缺位，而正直的共和党人拒绝了这种委曲求全的妥协。这时熟肉店的生活中发生了一个最大的事件——猪血肠的制作——左拉将这一情节构造成交替的蒙太奇。在对烧制猪血和演员观众的抒情性叙述中，演员和观众期待着美味的猪血肠，然而这一抒情叙述实际上却混合着“被野兽吃掉的人”的叙述，即波莉娜向她伯父询问过的吃人的事。弗洛伦以第三人称叙述了可怕的流放、苦役、越狱的苦难，还有凝结在共和国及其刽子手之间的血债。然而随着对苦难、饥饿和不公正事件的叙述的不断膨胀，猪血肠发出的令人愉悦的噼啪声，油脂的香味，空气中经久不去的灼热，一齐都来推翻前面的情景，把它变成由另一个时代的幽灵讲述的不可思议的故事。这个流血和饿死鬼的故事，要求伸张正义的故事，却被它的地点和环境所否定。死于饥饿是不道

德的，变成穷人或爱好正义也是不道德的，这就是莉莎从这个故事中得到的教训，不过这已经是猪血肠的美妙歌声强加的教训。在片段的结尾处，弗洛伦被剥夺了他的现实和正义，在环境的灼热中无能为力，向他的弟媳屈服并接受了检查员的职位。

这样，肥胖者与肥油之间的同谋关系似乎毫无保留地占据了上风，交替蒙太奇的逻辑本身已经注定了艺术差异和政治对立的共同消失，与商品女王的亲密无间完全相符。但是蒙太奇并不是两个用语的简单对立，即在这个对立中势必有一个用语会获胜，给整个作品确定一个基调。交替蒙太奇的张力问题要在句子中解决，而句子的相互默契（consensualité）不会不遇到图像那感人的撞击，即重建距离的图像的撞击。我并不简单地类比机体的和情感的冲突互补性，即爱森斯坦所确定的互补性。他将二十卷的《卢贡-马卡尔家族》作品变成蒙太奇的"二十根支撑立柱"①。左拉在这里所操作的蒙太奇中的聪明之举，就是否定了肥胖者那不可分割的胜利，拒绝将大型并列通过唯一的图像吸收到大型同意（grand consentement）中。他实际上赋予弗洛伦的话语一个特别的听众，一个用视觉进行拒绝的反驳者，这个反驳者通过包裹着的幸运和否定的目光去拒绝。这个沉默而又雄辩的反驳者是莫顿猫。大家知道，猫是电

---

① 谢尔盖·爱森斯坦，《二十根支撑立柱》，载《并非冷漠的大自然》（«Les vingt piliers de soutènement», in: *La non-indifférente nature*），10/18，巴黎，1976 年，第 141—213 页。——原注 15

影辩证论者们的物神动物，从谢尔盖·爱森斯坦到克利斯·马克[①]，这个动物将一种愚蠢转变成另一种愚蠢，将成功的理性归咎于愚蠢的迷信或某种微笑的神秘。这里，猫在强调共识的同时也打败共识。在将莉莎的理性转变成她那无句子的简单懒惰时，它也通过浓缩和毗邻手法，将莉莎自己变成一头神圣的奶牛。这是朱诺女神[②]既无意志又无忧愁的可笑形象，席勒曾在这个形象里概述了自由的表象和美学的表象，而美学的表象中断了建立在从目的到手段、从主动到被动的关系之上的世界秩序。猫和莉莎迫使弗洛伦去赞同胜利者商品的抒情性。然而同样是这只猫，它会自我变化，还可以将莉莎变成精于嘲讽的神话神灵，将这个胜利者的秩序返还到它愚蠢的偶然中。

正是这种图像句子的威力，无视死的文本和活的图像之间的对立，支撑着戈达尔的《电影史》，尤其支撑着我们说的这个片段。实际上可能发生的事，就是这个表面上被转移的接受话语，它扮演了一个与左拉的猫完全类似的角色，也扮演了扶墙装哑者的角色，它把艺术并列与混杂材料的无关紧要的崩塌区分开来，将一切站得住脚与一切相连在一起区分开来。也许这不属于戈达尔所面对的肥胖者那不复杂的王国。因为从左拉开始，这个王国正好懂得开始建立美丽商品和细腻广告的体制。戈达尔的问题明明

---

① 克利斯·马克（Chris Marker，1921—2012），法国电影导演、摄影家、作家。作品有《堤》(*La Jetée*)、《没有阳光》(*Sans soleil*) 等。

② 在古罗马神话中，朱诺女神的化身为奶牛。

就在这里：它的蒙太奇实践形成于波普艺术的时代，高级与低俗、严肃与嘲笑之间的界限已经模糊不清，还有东拉西扯的做法，这些似乎都以它们的批判美德来对抗商品的王国。但是从那时起，商品本身也进入了嘲笑和东拉西扯的时代。一切东西与任何东西的联系，在昨天还是颠覆性的联系，如今却越来越同质于新闻王国的一切就在一切中（*le tout est dans tout*），同质于广告王国的东拉西扯。因此，必须期待某只谜团一般的猫，或某个滑稽的哑巴向蒙太奇中重新添加无序成分。这也许就是我们那个片段所做的事情，不过它倒是离任何滑稽的色调非常遥远。无论如何，有一件事是非常确定的，而对《电影史》的观众来说，这显然是一件不易觉察的事，观众从手持蜡烛的年轻女孩身上只能分辨出她夜色中的侧影。那位年轻女子与哈勃至少有两个共同特征。第一，至少从引申义的角度来说，她支撑着一幢正要倒塌的房屋。第二，她也是不说话的哑巴。

女管家、犹太儿童和教授

该是对包含这个镜头的那部电影多做一点评述的时候

了。《哑女惊魂记》[1] 讲述了一名杀人凶手的故事，他专门攻击那些患有不同残疾的女性。而女主人公在一次心理创伤后成为哑巴，她显然被指定为凶手的谋杀对象，更何况我们很快会明白，凶手就住在她做女管家的房子里，她被委托照顾一位生病的年迈妇女，并且处于一种因两个同父异母兄弟相互竞争而产生的仇恨氛围中。她在没有任何保护的情况下待了一晚，只有喜欢她的那位年轻医生的电话号码——这对一名哑巴女来说显然不是最有效的求助办法——她差一点就要经受预定受害者的命运，幸好凶手在关键时刻被他的继母打死——借助这个新的创伤，她恢复了说话能力。

这与犹太人区的小孩和教授的就职演说有什么关系呢？从外表上看有这样的关系：凶手并不是无法控制的冲动的简单受害者。他是一名拥有系统学识的男人，他的意图就是要清除那些由天生或偶然原因残疾的人，他们因此无法再过完全正常生活。这是为了他们好，也是为了所有人好。情节可能借鉴了1933年的一本英国小说，其作者似乎并没有什么个人的政治目的。然而电影在1946年上映，这会让

---

① 《哑女惊魂记》(*The Spiral Staircase*)，罗伯特·西奥德马克1945年推出的惊悚电影，具有希区柯克的风格。

人推算它拍摄于1945年。导演名叫罗伯特·西奥德马克[①]，他是传奇式电影《星期天的人们》的合作导演之一，这是1928年制作的一部针对德国的诊断式电影（film/diagnostic），因为当时的德国正准备投身于希特勒的怀抱。有一些电影工作者和摄影师逃离了纳粹德国，并将德国表现主义的造型影子或政治影子移植到美国的黑色电影中，而西奥德马克就是其中之一。

因此一切似乎得到了解释：这段节选就在那里，就叠印在犹太人区投降的图像上，因为有一位逃离纳粹德国的电影工作者，他通过透明的虚构类比告诉我们这个消灭“下等人”的纳粹计划。这部1946年的美国电影回应了《德意志零年》[②] 这部电影，后者由意大利导演罗塞里尼在不久后执导，用于表现对同一个消灭计划的移植，即小埃德蒙多杀害了他久病不起的父亲。罗塞里尼以他的方式，通过范例式的寓言，证明了电影中所讲述的种族灭绝的方法，这些寓言就是茂瑙的《浮士德》，雷诺阿的《游戏规则》或卓别林的《独裁者》。从这时起，人们很容易完成拼

---

① 罗伯特·西奥德马克（Robert Siodmak，1900—1973），德国电影导演，20世纪40年代他在好莱坞拍摄了一系列的黑色电影。黑白默片《星期天的人们》（*Menschen am Sonntag*）拍摄于1929年，是德国电影新客观主义流派的代表作之一。影片描写了生活在柏林的普通人星期天二十四小时的生活细节，重点在于表现城市里的人对单调重复的日常生活的逃避。

② 《德意志零年》（*Allemagne année Zéro*），意大利新现实主义导演罗塞里尼于1948年推出的电影。影片主要讲述战争给人民带来的灾难：战争不仅使人民陷入饥饿贫困，还使儿童的心理变得畸形。影片表面上把主人公小埃德蒙多产生杀父和自杀的心理归咎于一个老师的错误教育，实际上是在揭露德国的纳粹主义。

图游戏，并且很容易将意义赋予片段中相互调整的每个成分。面对吸血僵尸的喜笑观众，大多借鉴于金·维多[①]的电影《群众》（*La Foule*）里的最后镜头。在这里，无声电影后期的虚构资料倒是无关紧要：即感情濒临破裂的一对夫妇在音乐厅中的最终和解。戈达尔的剪辑在这里明显具有象征性。他通过好莱坞电影业向我们展示了昏暗剧场里人群的诈骗伎俩，而好莱坞又提供了一种炽热的想象，跳过了一种不久后要用真实鲜血和真实眼泪来偿还的真实。银幕上出现的文字（人民公敌，公众）以它们的方式说明着这一点。《人民公敌》是威廉·威尔曼[②]一部电影的标题，这是由詹姆斯·卡格尼[③]主演的一个下层社会的故事，略晚于《群众》。但这也是戈达尔在《电影史》中给《群众》的制片人艾文·索柏[④]所冠的头衔，他是好莱坞威力的化身，这一威力把电影大众玩弄于股掌之中，并且肃清了茂瑙式的所有电影艺术家和预言家。

该片段将两种欺骗手段进行了严格的对照：纳粹意识形态对德国民众的欺骗和好莱坞对电影观众的欺骗。在这

---

① 金·维多（King Vidor，1894—1982），美国导演，作品有《阳光下的决斗》（*Duel in the Sun*）、《战争与和平》等。

② 威廉·威尔曼（William A. Wellman，1896—1975），美国导演，其执导的《翼》（1927）成为奥斯卡历史上第一部获得最佳影片奖的影片。《人民公敌》（*The Public Enemy*）是他1931年的作品，讲述的是在美国实行禁酒令时期，坏小子汤姆·鲍尔发展成为大匪徒的故事。

③ 詹姆斯·卡格尼（James Cagney，1899—1986），美国电影演员，以《胜利之歌》（*Yankee Doodle Dandy*）赢得1942年奥斯卡最佳男主角奖。

④ 艾文·索柏（Irving Thalberg，1899—1936），美国电影制片人，米高梅公司早期的金牌制片人之一。

种对照中出现了一些中间成分：一个借鉴于弗朗叙[①]的电影《犹德士》的人/鸟镜头；一个安东尼奥尼的眼睛的中近景镜头，这是一位瘫痪的患上失语症的电影工作者，他所有的力量都藏匿在目光中；还有一个是法斯宾德的侧影，他是德国大灾难后的模范电影工作者。这场灾难中经常出没着一些幽灵，在这里则是一些骑士类的下意识幽灵，出自弗里茨·朗的《西格弗里德之死》（*La Mort de Siegfried*）中骑士的形象。[②] 伴随这些踪影莫测的幽灵的字幕借自儒勒·拉福格[③]的《弥留之际》（*Simple agonie*），他不仅是一个26岁就死去的诗人，而且还是最典型的受德国普通文化影响的法国作家，尤其是深受叔本华虚无主义的影响。

所以一切都可以得到解释，只有一个小小的例外，即如此重构的逻辑在多萝西·麦奎尔[④]那唯一的侧影中是难以解读的。该演员与电影本身一样，都不太为《电影史》的普通观众所熟知。对于观众来说，连接年轻女子的镜头与犹太聚居区孩子的照片的，不是情节的讽喻美德，而是

---

① 乔治·弗朗叙（Georges Franju，1912—1987），法国导演，主要作品有《野兽之血》（*Le Sang des bêtes*）、《没有面孔的眼睛》（*Les Yeux sans visage*）等，其中《没有面孔的眼睛》奠定了弗朗叙恐怖大师的地位。《犹德士》（*Judex*）是弗朗叙1963年的作品。

② 感谢贝纳德·爱森西茨（Bernard Eisenschitz）对这些成分的鉴定。——原注16

③ 儒勒·拉福格（Jules Laforgue，1860—1887），法国颓废运动诗人。作品有《悲歌集》（*Les Complaintes*）、《传奇的品德》（*Les Moralités légendaires*）等。

④ 多萝西·麦奎尔（Dorothy McGuire，1916—2001），美国女演员。她在罗伯特·西奥德马克的《哑女惊魂记》中饰演女主角海伦（Helen Chapel）。

图像句子本身的美德，也就是说两种谜团关系的神秘纽结。首先是虚构中女哑巴手持的蜡烛和蜡烛似乎照亮着的过分真实的犹太儿童之间的物质关系。这实际上是一个悖论。并不是种族灭绝去解释西奥德马克上演的故事，而是相反：应该是电影的黑与白将这种故事的威力投影到犹太聚居区的图像上。这种威力依赖于卡尔·弗洛恩德[1]式的德国知名导演们，这些伟大的操作者，正像戈达尔所说的，提前发明了纽伦堡的照明，而这种照明本身也依赖于戈雅、卡罗[2]或伦勃朗和他“可怕的黑与白”。对于图像句子所包含的第二种谜团关系来说，情况也是如此：福柯的句子关系，在镜头中和照片上都一样，而这些句子被认为是连接镜头和照片的。根据同一个悖论，倒不是电影情节提供的明显连接，而是这些句子的非连接去联合不同的异质成分。事实上，这里有趣的并不是某个德国导演于1945年突出了一些相似之处，即在交付予他的剧本和战争与灭绝的当代现实之间的相似之处；而是如此构成的图像句子的威力，楼梯镜头的能力，镜头与犹太聚居区照片和教授句子直接接触的能力。这是接触的威力，而不是解译或解释的威力，展示一个由“隐喻的友爱”建立的共性的能力。问题不在于要展示电影在讲述它的时代，而是要树立这个观点，即电影创造世界，电影本来就应该创造世界。电影的历史就

① 卡尔·弗洛恩德（Karl Freund，1890—1969），德国导演和电影摄影师。

② 卡罗（Jacques Callot，1592—1635），法国素描家和雕刻家。作品有《战争的巨大苦难》（*Les Grandes Misères de la guerre*）等。

是一种创造故事威力的历史。电影的时代，正如戈达尔所说，就是图像句子获得权力的时代，它辞退故事（*les histoires*），书写历史（*l'histoire*），直接与故事和历史的“外部”相连。这种连接的威力不是同质物（l'homogène）的威力——不是利用恐怖故事向我们讲述纳粹主义和种族灭绝的威力。它是异质物（l'hétérogène）的力量，是三种孤独之间即时的撞击力量：镜头的孤独，照片的孤独和词语的孤独，词语在一个完全不同的背景中讲述着完全另外一回事。正是异质的撞击产生出共同的尺度。

如何思考这种撞击及其效果呢？为了理解这一点，仅仅满足于列举分割和间隔的美德是不够的，因为正是这些分割和间隔的美德打破了行动的逻辑。分割，间隔，剪切，粘贴，剪辑，所有这些被当作艺术现代性标准的概念都可以吸纳相去甚远甚至相反的意义。我先将分割的情况撇在一边，无论是电影分割还是小说分割，它仅仅是将再现组结系得更紧些的一种方式。然而即使忽略这种情况，也还有两种重大的理解方式，即异质物创造共同尺度的方法：辩证的方式和象征的方式。

辩证的剪辑，象征的剪辑

我将这两个术语定义为一种概念性意义，并且超越这

个或那个学派或学说的边界。辩证的方式会将混沌的威力投注到异质物的小型机械的创造中。在分割连续物的过程中，在远离相互呼应的术语时，或者相反，在对比异质物和结合不相容物的时候，辩证的方式会创造出一些撞击。它会将这些精心设计的撞击变成小型的测量工具，能够让放电共性的威力显示出来，以此强加另一种尺度。这种小型的机械装置，可以是缝纫机与雨伞在解剖台上的相遇，或是拐杖和莱茵河汽笛在歌剧院通道旧式橱窗里的相遇[1]，抑或这些配饰物的所有其他对等物在超现实主义诗歌、绘画或电影中的相遇。而不相容物的相遇则突出了另一种共性的权力，它会强加另一种尺度，会强加欲望与梦想的绝对现实。然而这也可以是约翰·哈特菲尔德[2]的战斗式合成照片（photo-montage），它会让资本主义的金钱出现在阿道夫·希特勒的喉咙里，即国家革命的抒情背后隐藏的经济统治的现实；或是四十年后的玛莎·罗斯勒[3]的剪辑照片，它通过越战图像和广告图像的混合，将越南战争“运到家里”，以实现美国的家庭幸福。而离我们更近的，还可以是克里斯多夫·沃迪斯克投射在美国官方纪念建筑

---

① 参见路易·阿拉贡，《巴黎的农民》（*Le Paysan de Paris*），伽利玛出版社，巴黎，1966 年，第 29—33 页。——原注 17

② 约翰·哈特菲尔德（John Heartfield，1891—1968），德国艺术家、画家、摄影家，合成摄影的先驱之一，以照片为武器揭露法西斯主义的罪行。

③ 玛莎·罗斯勒（Martha Rosler，1943— ），当代美国女艺术家，主要从事视频、图文、装置等艺术创作。

上无家可归者（*homeless*）的图像；或是汉斯·哈克[1]的绘画，他在绘画上标注了一些小小的说明，标明这些画作在每个购买者相继购买时所支付的数额。在所有这些情况中，关键是要让一个世界背后的世界显现出来：家园（*home*）舒适后面的遥远冲突，被城市出新驱逐到新大楼和城市旧标志背后的无家可归者（*homeless*），共性的修辞和艺术的崇高背后的剥削的金钱，所有产业分工背后的资本的共性，还有所有团体背后的阶级战争。关键在于组织一次撞击，上演一种熟悉的新奇，凸现另一种尺度的秩序，而这种秩序只能通过冲突的暴力来揭示。连接异质物的图像句子的威力，就是揭露某个世界秘密的差距和冲突的威力，这是另一个世界，它在卑微或荣耀的表面背后强加着自己的法则。

象征的方式也会建立异质物之间的关系，并且通过相互之间没有关系的成分的剪辑制造一些小型机器。然而它却根据一个相反的逻辑来装配它们。在陌生的成分之间，它确实会致力于建立一种亲密性，一种偶然的类比，证明一种更为基本的共同归属关系，证明一个共同的世界。在这个世界中，异质物被纳入同一种主要组织，总是可能依据一种新隐喻的兄弟关系而聚集在一起。如果说辩证的方式通过不同物体的碰撞去揭示异质秩序的秘密，那么象征

---

① 汉斯·哈克（Hans Haacke，1936— ），出生于德国科隆，德国当代观念艺术家。

的方式则把不同成分汇集到神秘的形式中。神秘并不是指谜团或神秘性。神秘是一个美学类别，由马拉美构想并且明确得到戈达尔的继承。神秘是一台制造类比的小型舞台机器，它能让人在舞蹈演员的脚上辨认出诗人的思想，包括襟带的褶皱、折扇的开启、吊灯的光芒或一头站立的狗熊出人意料的移动。也正是神秘使得舞台美术师阿皮亚[①]能够表现音乐家兼诗人瓦格纳的思想，它并不在宛如歌剧的绘制布景中表现，而是在抽象的布景造型形式中或雕刻空间的光束中表现；它也可以让静止不动的舞蹈演员洛依·福勒仅仅凭借她的面纱和聚光灯的技巧，转变成花朵或蝴蝶的光线形象。神秘的机器是一台产生共性的机器，而不再是对抗世界的机器，它通过最出人意料的途径，上演共同归属性（co-appartenance）的机器。正是这个共性创造出不可估量物的尺度。

图像句子的威力就这样张开在这辩证和象征的两极之间，就在操作一种尺度体系分裂的撞击和赋予巨大共性形式的类比之间，就在分离的图像和趋向于连续分句法（phrasé continu）的句子之间。连续的分句法，就是“留住无限的昏暗褶皱”，是能够从任何异质到任何异质的柔软线条，是解开物的威力，是从未开始的东西的威力，它从未被连接过，可以将一切带进它那没有年龄的节奏中。这是

① 指瑞士舞台设计师阿道尔夫·阿皮亚（Adolphe Appia，1862—1928），现代舞台美术理论的先驱之一。

小说家的句子[1]，即使我们从中“看”不出任何门道，小说家也会贴着耳朵向我们证明，我们是在真实中，图像句子是正确的。“正确”的图像，戈达尔在引用勒韦迪[2]时提到了这一点，它是在最大差距间的两个远离物之间建立正确关系的图像。然而这种图像的正确性显然是看不到的。句子必须让人听到图像的音乐。能够被理解成正确的东西，那就是句子，即那个一如既往被另一个句子超前的东西，被其自身威力超前的东西：分句的混沌的威力，原子的福楼拜式混合的威力，马拉美式曲线的威力，原始的“窃窃私语”的威力，后者是戈达尔从赫尔曼·布洛赫[3]那里借来的思想。福柯的句子在此表达的正是这个未开始物（non-commencé）的威力，正是这个能弥补和认可任何联系技巧的解开物的威力。

向开幕典礼课的缺席者致敬，黑色电影镜头的阴影和犹太聚居区的囚犯的图像，它们之间有什么关系？我们可以这样回答：黑与白的纯粹对立和解开的分句法的纯粹连续性之间的关系。福柯的句子在这里讲述了戈达尔的句

---

① “句子”的法文为“phrase”，原文作“prase”（绿玉），应是排版错误。

② 指法国诗人皮埃尔·勒韦迪（Pierre Reverdy，1889—1960）。勒韦迪认为图像诞生于相离的两个现实，这两个现实越是远离和正确，图像的威力越大（参见«L'Image»，*Nord-Sud*，n°13，1918）。安德烈·布勒东在其发表于1924年的《超现实主义宣言》（*Manifeste du surréalisme*）中引用了他的这一论述，戈达尔也多次引用之。

③ 赫尔曼·布洛赫（Hermann Broch，1886—1951），奥地利小说家和剧作家，作品有《梦游者》（*Die Schlafwandler*）、《维吉尔之死》（*The Dead of Virigl*）等。戈达尔在《电影史》及《软与硬》（*Soft and Hard*）等电影中引用了《维吉尔之死》的某些段落。

子——向布洛赫、波德莱尔、艾利·福尔、海德格尔[①]或鲁日蒙[②]等人借用的句子——在整部《电影史》中所做的事：实现解开物的连接性威力，那个总是自我超前的东西的威力。福柯的段落在这里没有说得更多。他与阿尔都塞二十年前说的句子所讲的是一回事。他引用了同样的连续分句法的威力，那个表现为已经开始的句子还在继续的威力。这种威力，比戈达尔引用的结束语更甚，它就是结束语所参照的开场白所表达的威力："与其去说话，我更情愿被言语包裹着，被带向任何可能的开始之外。我更情愿看到在我说话的时候，有个无名的声音在我之前早早开始了：我完全可以满足于连接和追寻句子，定居下来而不太在意句子间的缝隙，仿佛句子向我打了个招呼，然后有那么一刻却保持在悬念的状态。"[③]

这种连接的权力，两种可见成分的简单关系似乎并不能产生它。可见物并不能自行变成连续的句子，无法产生

---

① 马丁·海德格尔（Martin Heidegger，1889—1976），德国哲学家，在现象学、存在主义、解构主义、诠释学、后现代主义、政治理论、心理学及神学等诸多领域有举足轻重的影响。主要著作有《存在与时间》《康德与形而上学的问题》《社会与反省》等。

② 德尼·德·鲁日蒙（Denis de Rougemont，1906—1985），瑞士作家、哲学家，作品有《爱情与西方》（*L'Amour et l'Occident*）、《魔鬼的部分》（*La Part du diable*）、《人类的西方探险》（*L'Aventure occidentale de l'Homme*）等。

③ 米歇尔·福柯，《话语的秩序》，见上文所引作品，第16页。可以与阿尔都塞关于已经展开的句子的相同主题作比较："我转过身来。问题重新涌进我的脑海：如果这几页以它们愚笨且盲目的方式，仅仅是这个六月夜晚的不知名的剧本，《我们的米兰》，它在我身上追寻它未完成的意义？当所有的角色和话语被废除后，如果在我身上探寻其沉默话语的来临呢？"《保卫马克思》，发现出版社，巴黎，1996年，第152页。——原注18

"没有共同尺度"的尺度，神秘的尺度。戈达尔说，电影不是一门艺术，也不是一门技术。它是一种神秘。而我呢，我会说从本质上看电影并不是神秘，它变得神秘，是因为它被戈达尔分成了句子。并不存在一种自行属于这种或那种异质组合形式的艺术。还要补充一点，即这两种形式本身也在不停地相互混合它们的逻辑。它们加工的是同样的成分，所依据的程序可能会直达不可分辨的边界。戈达尔的剪辑无疑提供了对立逻辑绝对临近的最好范例。他指出异质接合的相同形式怎样可以从辩证极倒向象征极。如同他所做的那样，将一部电影的镜头和另一部电影的标题或对话无限地连接起来，与小说的句子、图画的细节、歌曲的叠句、时事照片或广告信息连接起来，这还是在同时做两件事：组织一次撞击和构造一个连续体。撞击的空间和连续体的空间甚至可以拥有同样的名字，即**历史**的名字。**历史**，它实际上可以是两个相互矛盾的事物：揭示性撞击的非连续线或共同在场的连续体。异质的联系构建并同时反映着一种在这两极之间移动的历史意义。

戈达尔的生涯典型地表现了这种移动。事实上他从未停止过进行异质物的粘接。然而在很长一段时间内，这种粘接很自然地被感受为辩证法。这是因为异质物的撞击自身就拥有一种辩证的自动性。它会参照一种历史的视觉，

把该视觉当作冲突的地点。这就是《美国制造》[①] 里那句话所概括的意思。男主角说："我的印象好像是生活在亨弗莱·鲍嘉主演的迪士尼电影中，因此也就生活在政治电影中。"典型的推论：各结合成分之间关系的缺席足以证明结合的政治特征。任何不相容成分的连接都可以被视作主导逻辑的批判性"异轨"（détournement），任何闲扯都会被看作情境主义的"偏移"（dérive）。《狂人皮埃罗》[②] 提供了这方面的最佳例子。色调首先由贝尔蒙多[③]的视觉营造了起来，他抽着烟坐在浴缸里，正在给一位小姑娘读艾利·福尔的《艺术史》。我们接着看到费尔迪南·皮埃罗的妻子在朗读丑闻紧身衣[④]的优惠广告词，我们听到后者在讥讽"屁股的文明"。这种嘲讽又由他岳父母家的晚会得到延长。在聚会上，客人们在单色的背景下重复着广告句子。之后便开始了主人公与保姆即重逢恋人的出逃。这种题材切入所承载的政治信息再明显不过了。但是"广告"的序列，因为它参照于一种从符号的"政治"阅读中学到的语法，就足以保证电影的辩证视觉，并将恋人出逃列入批评性偏移的名册。讲述一个没头没尾的侦探故事，展示两个

---

① 《美国制造》（*Made in U.S.A*），戈达尔 1966 年的作品，汇集了好莱坞黑帮电影的诸多元素。

② 《狂人皮埃罗》（*Pierrot le fou*），戈达尔 1965 年的作品。

③ 让-保罗·贝尔蒙多（Jean-Paul Belmondo，1933— ），法国电影演员，在法国影坛与阿兰·德龙同享盛名，主演了多部"新浪潮"影片。

④ "丑闻紧身衣"，法文为"gaine Scandale"，是 Scandale 公司推出的暴露式女性紧身内衣，因与传统观念相悖，起初被人们指责为 scandale，意即"丑闻"。

出逃中的年轻人和狐狸与鹦鹉吃早餐，这毫无疑问可以进入揭露被异化的日常生活的批判传统中。

这也意味着“伟大文化”的文本和新浪潮时期某个年轻人无忧无虑的生活方式之间的不寻常联系，就足以让我们对费尔迪南所朗读的艾利·福尔的文本内容无动于衷。然而这篇献给委拉斯开兹[1]的文章，在谈论绘画方面就已经讲了同样的话，即戈达尔二十年后让福柯关于语言的文本所表达的内容。艾利·福尔大体上是这样说的，委拉斯开兹在“再现”没落王朝君主和公主的油画上摆放了完全不同的东西：空间的威力，不可称量的灰尘，空气那不可捉摸的爱抚，阴暗与明亮的逐步扩张，气氛的彩色悸动。[2]绘画在福尔那里是空间的分句法，他从事的艺术史的写作与历史的分句法可谓异曲同工。

这个以想象方式从空间的绘画分句法中提取的历史分句法，在面对波普艺术和情境主义挑衅的时代，戈达尔既祈求它又遮掩它。相反，他在萦绕着《电影史》的伟大而原始的窃窃私语的梦想中却获得了胜利。“异轨”的方法，在二十年前可以凭空制造辩证撞击的方法，这时却具有了相反的功能。它们保证了神秘的逻辑，连续分句法的王国。

---

① 委拉斯开兹（Diego Rodriguez de Silva y Velasquez，1599—1660），文艺复兴后期西班牙画家，1623年起任西班牙王腓力四世宫廷画师。曾赴意大利研究文艺复兴诸大师的绘画，深受威尼斯画派的影响。他主张真实地描写现实，反对追求外表的虚饰。代表作有《教皇英诺森十世肖像》《纺织女》《宫娥》等。

② 艾利·福尔，《艺术史》，“袖珍书”丛书（Le Livre de poche），巴黎，1976年，第四册，第167—183页。——原注19

这样，艾利·福尔有关伦勃朗的章节在《电影史》的第一部分中成为对电影的赞扬。福柯也是这样，这位向我们解释过词与物如何分离的哲学家，也积极地证明他的文章可以召集和驱散幻象，让我们听到可说物和可见物还混淆在一起的最初低语。从前保证辩证法撞击的异质的联系程序，现在产生了正好相反的结果：神秘的巨大同质层，其中所有昨天的撞击都走向了反面，成为融合式共同在场（coprésence fusionnelle）的表现。

针对昨天的挑衅，我们可以让今天的挑衅与之对抗。我在其他文章中[①]评论了戈达尔的段落，他在其中向我们展现了这一点——借助乔托[②]笔下的抹大拉的马利亚，他细心地将她变成了耶稣复活的天使——伊丽莎白·泰勒[③]的“阳光照耀之地”在其同名电影中是可能存在的，因为在若干年前，电影导演乔治·史蒂文斯[④]曾经拍摄过拉文

① 参看雅克·朗西埃，《电影寓言》，见上述引用作品。——原注 20

② 乔托（Giotto di Bondone，1267—1337），意大利雕刻家、画家和建筑师，意大利文艺复兴时期的开创者，被誉为“欧洲绘画之父”。戈达尔在《电影史 1B：单独的历史》中引用了乔托绘于意大利帕多瓦阿雷那小礼拜堂（Arena Chapel）的壁画中的三个场景，其中之一为《不要碰我》（*Noli me tangere*），描绘了复活的耶稣出现在哭泣的马利亚面前的情景。

③ 伊丽莎白·泰勒（Elizabeth Taylor，1932—2011），美国著名女电影演员。

④ 乔治·史蒂文斯（George Stevens，1904—1975），美国著名电影导演。1951 年，他以根据美国作家德莱塞的小说《美国的悲剧》改编的影片《郎心似铁》（*A Place in the Sun*，又译作《阳光照耀之地》）获奥斯卡最佳导演金像奖，1956 年以影片《巨人》再获此殊荣。

斯布吕克集中营[1]的幸存者和遇难者，他以此将电影从其种族灭绝场所的缺席中赎买了回来。然而，如果这个电影是在《狂人皮埃罗》时代拍摄的话，那么拉文斯布吕克集中营的图像和《阳光照耀之地》的田园牧歌之间的关联就只能有唯一的阅读模式：辩证的阅读，即以集中营遇难者的名义谴责这种美国式的幸福。这种辩证的逻辑，它还是在1970年代启发玛莎·罗斯勒的合成摄影的逻辑，它把美国人的幸福和越南人的恐惧联系了起来。然而，尽管《电影史》作者戈达尔是反美的人，但它的解读完全与其态度相反：伊丽莎白·泰勒不应因为她自私的幸福，因为这种幸福对世界的恐怖无动于衷而受到责难。她肯定配得上享有这种幸福，因为乔治·史蒂文斯以肯定方式拍摄过集中营，并以此完成了电影图像句子的任务：并不是要构建"现实的无缝纫的连衣裙"，而是编织共同在场的无洞孔的布料，这种布料既允许又抹去所有的缝纫活计；将"图像"的世界构建成共同归属的世界，构建成普及的表达间（entre-expression）的世界。

偏移和异轨就这样被分句法的连续性所颠倒和吸收。象征主义的图像句子吞噬了辩证法的图像句子。"没有共同

---

① 拉文斯布吕克集中营（Ravensbruck），又称为拉文斯布吕克妇女集中营。二战期间，这里共关押过至少13万名妇女、儿童和青年。乔治·史蒂文斯在二战末期曾为美国军方拍摄下解放纳粹集中营的场景，对此，戈达尔在《电影史1A：所有的历史》中评论道："如果乔治·史蒂文斯没有第一个使用最早的16毫米彩色胶片拍下奥斯威辛和拉文斯布吕克集中营，那么绝不会有伊丽莎白·泰勒在阳光照耀之地的幸福。"

的尺度”现在导向了隐喻的巨大亲缘关系或共性。这种运动并不专属于以其特别忧郁气质而闻名的电影人。他以自己的方式解译了图像句子的一种滑移，而他今日的作品甚至还证明，它们仍然以从辩证词汇那里借来的合法性为表现形式。最近在纽约古根海姆博物馆举办的“移动电影”（*Moving Pictures*）展览就是这种情况。展览会的修辞学就是想把今天的作品写进20世纪60和70年代的批判传统上，那个年代的电影工作者、造型艺术家、摄影师和录像制作者的手段可能会汇集到同一种绝对性中，以便重新质疑占主导地位的话语和视觉的刻板模式。不过，展览的作品所做的却是另一回事。这样，在瓦妮莎·比克罗夫特[1]的视频里，摄像机在同一个博物馆的空间里围绕着直立的裸体女性转动，尽管有形式上的相似性，但她的视频不再负责去显示艺术刻板模式与女性刻板模式之间的关联。这些移动肉体的奇特性似乎更能突然出现在这一类型的任何表演中，让这些在场停留在它们自己的神秘中，这种神秘将与摄影照片本身的神秘相会合，而这些照片则致力于重新创建神奇的现实主义的绘画程式：莱涅克·迪克斯特拉[2]式的青少年肖像，这些青少年的性别、年龄和社会身份非常模糊；还有格里高利·克鲁德逊[3]拍摄的普通郊区

① 瓦妮莎·比克罗夫特（Vanessa Beecroft，1969— ），意大利艺术家。出生于意大利热那亚，现居美国旧金山。

② 莱涅克·迪克斯特拉（Rineke Dijkstra，1959— ），荷兰女摄影师。

③ 格里高利·克鲁德逊（Gregory Crewdson，1962— ），美国摄影师。

的照片，即在日常的平淡色彩和戏剧的黑白色彩的模糊中抓取的照片，而电影曾经多次玩弄过这些色彩……在视频、照片和视频装置之间，人们看到一种经常出现的针对感知刻板模式的发问，看到刻板模式滑向一种完全另样的兴趣，去看待熟悉与生分、真实与象征之间的模糊边界。这种滑移在古根海姆博物馆得到绝妙的凸显，那是在同一时刻同样的四面墙内，比尔·维奥拉[①]的被称为《白天行进》(*Going forth by Day*) 的视频装置：五个视频投影同时投射在一间长方形暗室的墙面上，参观者坐在暗室中间的地毯上。在入口周围有一团巨大的原生火光，从里面模模糊糊地冒出人的一只手和一张脸；在对面墙上，相反的，是一次大洪水，将要淹没一群鲜明的都市人物，摄像镜头先是向我们长时间地叙述他们的移动，详细地刻画他们的相貌。左边的墙面完全被一片稀疏森林的背景占据着，森林中的人物几乎足不触地，缓慢地永不停息地来来往往。生命就是匆匆过客，我们一目了然。然后我们转向第四面墙，上面分成两个投影面。左边的投影面被一分为二：在一个乔托式的小建筑里，一位老人正奄奄一息，孩子们守在旁边，而在霍珀[②]式的露台上，有个人物正仔细观察着一片北欧的大海。这时候，老人渐渐死去，房间里的灯光

---

① 比尔·维奥拉（Bill Viola，1951— ），美国艺术家，当代视频艺术先锋之一。

② 霍珀（Edward Hopper，1882—1967），美国画家和雕刻家，以描绘美国生活场景闻名，作品有《纽约餐馆》（*New York Restaurant*）、《夜鹰》（*Nighthawks*）等。

渐渐熄灭，而一艘船装好货物，然后起航。右边是一个遭受水灾的村庄，筋疲力尽的救生者在休息，而一名妇女在河边等待着早晨和新生。

比尔·维奥拉并不刻意隐藏对伟大绘画和过去系列壁画的某种怀念，他宣称曾经想过要在这里创作与乔托的壁画相当的作品，就在帕多瓦的阿雷那小教堂里。但是这组系列壁画更会让人想起人生不同年龄不同时期的伟大壁画，即人们指派给象征主义和表现主义时代的人生，还会想到皮维·德·夏凡纳[①]、克里姆特[②]、爱德华·蒙克[③]或是埃里希·黑克尔[④]的时代。也许人们还会说，象征主义诱惑是视频艺术所固有的特征。而实际上，电子图像的非物质性就很自然地为物质的非物质状态重新激活了象征主义时代的迷恋，这是被电力的进步和能量消耗转化成物质的理论所激发的迷恋。这种迷恋在让·爱普斯坦和里乔托·卡努杜[⑤]的时代，曾经支持过对年轻电影艺术的热情。那么

---

① 皮埃尔·皮维·德·夏凡纳（Pierre Puvis de Chavannes，1824—1898），法国画家，法国国家美术协会（Société Nationale des Beaux-Arts）的共同创办人与主席，对许多其他艺术家产生影响。

② 古斯塔夫·克里姆特（Gustav Klimt，1862—1918），奥地利著名象征主义画家，维也纳分离派的倡导者。

③ 爱德华·蒙克（Edvard Munch，1863—1944），挪威表现主义画家，他采取了一种强烈的、呼唤式的手法来表现人内心的苦闷，对20世纪初德国表现主义的发展起了重要的影响。代表作有《呐喊》等。

④ 埃里希·黑克尔（Erich Heckel，1883—1970），德国表现主义画家，表现主义社团桥社（*Die Brücke*）的组织者之一。代表作有《姊弟》（*Geschwister*）、《桌边二男子》（*Zwei Männer am Tisch*）等。

⑤ 里乔托·卡努杜（Ricciotto Canudo，1879—1923），法籍意大利作家、诗人、哲学家、音乐学家和文艺评论家。1919年他发明"第七艺术"这一表述来指代电影艺术。

自然而然，视频也就赋予戈达尔其新的能力，以便让图像出现、消失和相互混合，以便建立图像共同归属的纯粹王国，建立它们无限的表达间的潜在性。

然而容许这种诗意的技术并不能创造它。而从辩证法的撞击到象征共性的同一个滑移，它标示出一些借助传统材料和传统表达手段的作品和装置。例如，迎接我们的“没有共同的尺度”展览，它在三个展厅里分别展示了林荫庭[1]的作品。这位艺术家还在仰仗着波普时代北美批评的传统。在招牌和广告牌上，他引入了一些颠覆性的陈述，鼓吹人民的权力，或解放一名被关押的印第安战士。然而招牌的极现实主义物质性吞噬了文本的差异，它不加区别地将标牌和铭文纳入物品的想象博物馆，因为这些物品见证了深层美国的平常生活。至于那些贴满下一个展厅的镜子，它们与皮斯特莱托的镜子毫无共同之处。二十年前，皮斯特莱托有时在镜子上雕刻一个人们熟悉的人的侧影，以代替一幅期待中的画作，并请特定的参观者去看他们来这个地方寻找什么。那些家庭小照片装饰着画作，画作反倒成了在等待着我们的画作，召唤我们，让我们在人类大家庭的图像中相互辨认出来。

我从前曾经评论过“在这里”的图标和“在那里”展位的当代性对立，并且指出同样的物品或装配艺术品可以

---

① 林荫庭（Ken Lum，1956— ），加拿大籍华裔视觉艺术家。

从一种展现逻辑（logique d'exposition）无区别地过渡到另外一种展现逻辑。根据戈达尔式的图标和剪辑的互补性，这两种图像的诗意在我们看来像是同一个基本趋势的两种形式。摄影系列，监视器或视频投影，日常用品或奇特物品的装置，它们占据着我们博物馆和艺术画廊的空间，如今不再刻意激发两种秩序——日常表象和统治法则——之间差距的感情，而更多是激活对符号和痕迹的新的感性，以见证一个共同的历史和共同的世界。也有这种可能，即某些艺术形式在这个问题上明确表态，声称艺术形式会导致"世界的消失"或"社会关系"的变节，以便赋予艺术的装配和艺术表现力重建社会关系和世界意义的任务。大型并列向事物普通状态的回转于是便将图像句子带向了它的零度：创建关联或引发关联的小句子。然而在这些表明的形式之外，在仍然借鉴于评论臆断的合法性外衣下，当代的艺术形式越来越专注于共性痕迹的一致性清单，或致力于一种新的象征形象手法。这种形象手法旨在表现言语和可见物的威力，或表现人类生活中的原型行为和大型循环。

因此，《电影史》的悖论并不处于它起初看上去所在的地方，即在图标的反文本诗学（poétique anti-textuelle）和剪辑诗学的结合中，因为剪辑诗学将这些图标变成了某种话语无限组合和交换的成分。《电影史》的诗学只是将图像

句子的审美威力绝对化，把它看作相反成分的组合。其悖论则在他处：这部不朽之作就像一次永别，一曲献给已经消逝的艺术辉煌和艺术世界的哀歌，就在接近最后灾难的边缘处。然而《电影史》也完全可以标示另样的东西：这绝不是进入人类的某个黄昏，而是面向当代艺术的新象征主义和新人文主义的趋势。

三

文本中的绘画

“说得太多。”在所有地方重复着同样的诊断，人们揭露着艺术的危机，或是它对美学话语的屈服：关于绘画人们说得太多，有太多的评论和吞噬艺术实践的话语，对成为“不论什么”（n'importe quoi）的绘画加以装饰和改造。这些话语在书籍、目录和官方报告中取代绘画，直至到达绘画自我展示的表面。正是在这个位置上，绘画记录下其观念的纯粹肯定，其欺骗的自我揭露或其终结的证明。

我无意在它们的领地上回应这些说法。我只想拷问一下这个领地的轮廓，拷问一下该问题的资料在领地中的安排方式。从这一点开始，我乐意颠倒游戏，从对充斥绘画的词语论战的揭露过渡到连接词语和视觉形式的理论智慧，正是这种智慧确定了艺术的体制。

初看起来，事情似乎清晰可见：一方面是实践，另一方面是对实践的阐释；一方面是绘画事实（fait pictural），另一方面是相关话语的总量，即哲学家、作家或艺术家自

己倾注其上的话语。而在此前，黑格尔和谢林[1]已经把绘画变成艺术概念的一种表现形式，而艺术概念本身又被认可为一种绝对性的展示形式。然而当我们提出这个问题时，这种简单的对立开始变得模糊不清：这个对抗补充话语的“绘画事实”，它究竟包括些什么呢？

最为广泛的答案表现为一种同语反复，从表面看无可辩驳。绘画事实的根本就是只使用绘画所固有的手段：彩色颜料和二维平面。这个答案的简洁使它盛行一时，从莫里斯·丹尼斯[2]到克莱门特·格林伯格莫不如此。然而它却留下许多模棱两可之处。大家都承认，一项活动的根本就是使用它所固有的手段。然而，说某个手段是某个活动所固有的手段，那是因为该手段是实现该活动目的所固有的手段。我们不能通过泥瓦匠加工的材料和使用的工具来定义他的工作所固有的目的。那么当我们把彩色颜料涂在平面上的时候，什么是我们要实现的固有目的呢？事实上，这个问题的答案是同语反复的重叠：绘画的固有目的仅仅是把彩色颜料涂在平面上，而不是在平面上摆满再现的形象，并不参照于三维空间中的外部存在。“印象派画家不用底色和防护色，并且不断提醒我们，所使用的色彩应来自

---

① 谢林（Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling，1775—1854），德国古典哲学的主要代表，客观唯心主义哲学家。

② 莫里斯·丹尼斯（Maurice Denis，1870—1943），法国美术家和理论家，象征主义画家。他不仅是法国独立派绘画的先锋人物和理论家，而且是一位杰出的室内装潢设计师、插图画家和摄影家。

真实颜料的颜料罐和颜料管。”克莱门特·格林伯格如是说。[①] 假设这曾经是印象派画家们的意图，那也值得怀疑。因为有很多方式来表示我们所使用的真实颜料的颜料管：我们可以在画布上或画布旁边标上说明；也可以把颜料管粘在上面，可以用包含着颜料管的小橱窗来替代画布，在一间空旷大厅的中央放置一些巨大的丙烯酸颜料罐，或者组织一次机遇剧(happening)，让画家浸泡在颜料中。所有这些经过经验检验的方式，都提醒人们艺术家使用的是一种“真实”的材料，但是这么说却损害了颜料“本身”在上面进行展示的那个平面。这些方式将两个极点分离开来，其中颜料应该表现质地的统一性：材料——色素或其他——的和二维的表面。这些方式同时还提出这个问题：为什么画家必须“提醒”说他使用的是真实的颜料管？为什么“纯粹”绘画的理论家必须向我们指出，印象派使用纯色彩就是以这种提醒为目的？

因为绘画事实的这种定义实际上是两种互相矛盾的操作的连接。它想保证绘画材料和绘画形式的同一性。绘画艺术应该是彩色材料和绘画载体的物质性所承载的一些可能性的特定现实化。但是这种现实化必须具有一种自我展现的形式。同一个表面必须履行一个双重任务：它应该只

---

① 克莱门特·格林伯格，《现代主义绘画》，载哈里森和保尔·伍德的《理论中的艺术：1900—1990》，哈桑出版社（«La peinture modernitste»，in：Charles Harrisson and Paul Wood éd.，*Art en théorie*，1900—1999，Hazan），巴黎，1997年，第833页。——原注21

能是它自己，然而又必须是一种展现，因为它只是它自己。媒介（médium）的概念保障了对立物的这种秘密同一性。“只使用艺术特有的媒介”，这句话具有两层含义。一方面，就是进行一种纯粹的技术操作：将绘画材料压碎在其所占有的表面上的动作。有待知道的是这种占有的“本性”是什么，是什么东西将这种操作指定为绘画艺术。为此，媒介一词必须指定的是与材料和载体完全另样的东西。它必须指定两者占有的理想空间。所以，这个概念应该谨慎地被一分为二。一方面，媒介是指针对某一技术活动的可用物质手段的总体，“征服”媒介就意味着仅仅局限于这些物质手段的实施。而另一方面，重点则放在目的与手段的关系上。征服媒介于是就意味着相反的情况：占有这种手段并把它变成自身的目的，否认这种目的与手段的关系，而这种关系正是技术的本质。绘画的本质——只是把彩色材料投射到平面上——就是要停止这种对手段与目的的占有（appropriation），而这种占有也是技术的本质。

绘画技术的特征性的思想只有在同其他东西同化后才有其可靠性：如艺术自主性的思想，与技术合理性相关的艺术特例的思想等。如果必须展示人们在使用颜料管——而不仅仅是在使用它们——这是为了展示两件事：第一，这种颜料管的使用不过就是颜料管的使用而已，仅仅属于技术范畴；第二，这种颜料管的使用完全不同于颜料管的使用，它属于艺术范畴，也就是说反技术（anti-technique）

的范畴。

因此，与上述论点的意图相反，必须展示这一点，即呈现在一个表面上的物质属于艺术。如果没有把艺术视作艺术的目光，那也就没有艺术。有一种健康的学说主张一个概念应该是一些共同特征的推广，应该普及到实践或物品整体中。然而与此相反，要展现一种艺术的概念几乎是不可能的，艺术概念无法给绘画、音乐、舞蹈、电影或雕塑等确定共同特性。艺术概念不是针对实践整体的共同特性的展示，更不是这些“家族相像”之一的展示，即维特根斯坦[①]的信徒们作为最后一招的相像的展示。艺术概念是一种分离的概念——历史地确定的不稳定分离的概念——不同艺术之间的分离，即实践意义和做法意义上的艺术。**艺术**，即我们所命名的艺术，它仅仅存在于两个世纪以来。它的诞生并不是因为发现了不同艺术的共同原则——没有这些原则，就必须有比克莱门特·格林伯格更为高超的手段，以便让这种原则的出现与每种艺术对其特有“媒介”的征服相对应。艺术诞生于一个长期的决裂过程，即与美术体系的决裂，也就是说与众多艺术内部另一个分离体制的决裂。

这个另样的体制可归纳为摹仿（mimesis）的概念。谁在摹仿中只看到相像的绝对必要，就可以形成艺术“现代

---

① 路德维希·维特根斯坦（Ludwig Wittgenstein，1889—1951），奥地利裔英国哲学家和数理逻辑学家，语言哲学的奠基人。

性”的简单观念，把它看作相对于模仿（imitation）束缚的艺术本质的解放：彩色的沙滩王国取代了裸体女人和战马。这样就缺少了基本要素：摹仿不是相像，而是某种相像的体制。摹仿不是压在艺术之上并把艺术封闭在相像之中的外部限制。它是存在于做事方式秩序和社会事务秩序中的印记，并使这些事务变得可见和可想，它是让这些事务如此存在的分离。这种分离是双重的：一方面，它使“美术”分离于其他艺术——简单的“技巧”（通过其特定的目的）——与模仿分离开来。它还让艺术的模仿摆脱宗教、伦理或社会的标准，这些准则通常调节着相像的合法用途。摹仿不是那种被理解为复本和原型之间关系的相像。它是让相像运转的一种方式，即在做事方式、言语方式、可视性形式和可知性协议之间的整套关系中运作的方式。

正因如此，狄德罗才能够对格勒兹[①]进行反常的指责，指责他弄黑了塞普蒂米乌斯·塞维鲁[②]的皮肤，并把卡拉卡拉描绘成一个十足的无赖。[③] 塞普蒂米乌斯·塞维鲁是首位来自非洲的皇帝，他的儿子卡拉卡拉确实是一位十足

---

① 格勒兹（Jean-Baptiste Greuze，1725—1805），法国画家，擅长风俗画和肖像画，其绘画主题的道德寓意受到狄德罗的赞誉。1769 年，他试图以引起巨大争议的新作《塞普蒂米乌斯·塞维鲁谴责卡拉卡拉谋害其生命》（*Septime-Sévère reprochant à Caracalla d'avoir attenté à sa vie*）争取“历史画家”的称号，这一努力最终没有成功。

② 塞普蒂米乌斯·塞维鲁（Septime Sévère，145—211），193 年至 211 年出任罗马皇帝。

③ 德尼·狄德罗，《1769 年沙龙》（*Le Salon de 1769*），载《作品全集》，参见上述引文，第八卷，第 449 页。——原注 22

的无赖。格勒兹那幅受指责的绘画再现的就是他试图谋杀父亲的那个时刻。然而再现的相像并不是现实的复制品。皇帝在成为非洲人之前就是皇帝，皇帝的儿子在成为恶棍之前就是王子。弄黑一个人的脸，控告另一个人的卑劣行径，这就是将历史画卷的高贵类型改变成人们所说的画卷的普通类型。绘画范畴与历史范畴之间的对应是两种大小范畴的匹配。这种匹配将艺术的实践和艺术要展示的形象写进一个总体的范畴，即做事、看物和说话之间关系的总体范畴。

应该存在一种普通的艺术，原因是存在一种认可体制——分离体制——它将可视性和意指行为赋予词语安排、色彩陈列、体型塑造或者身体运行的实践，例如它决定了一幅绘画是什么，我们在绘画时做什么，以及我们在一堵画墙或一块画布上看到的是什么。然而这样一个决定总是在一种实践与不是实践的东西之间建立一种对等体制。为了知道音乐和舞蹈是否属于艺术，巴托[①]便考虑它们是否属于模仿，它们是否像诗歌那样讲述故事，它们是否有行动的安排。“诗如画、画如诗”（*ut pictura poesis/ut poesis pictura*）并不简单地定义一种艺术——绘画——从属于另一种艺术——诗歌。它在做事的范畴、看物的范畴和说话的

① 巴托（Charles Batteux，1713—1780），法国教会人士，杂文家，艺术哲学家。作品有《四大诗学》（*Les Quatre Poétiques*）、《单一原则的美术》（*Les Beaux-arts réduits à un même principe*）、《论雄辩的构建》（*Traité de la construction oratoire*）等。

范畴之间定义了一种关系，通过这种关系，这些艺术——可能还有其他艺术——才能成为艺术。绘画中的平面性问题，第三维模仿的问题，还有对这种模仿的拒绝问题，其中任何一个问题都不是在绘画艺术的特性和雕塑艺术特性之间进行界定的问题。透视画法并没有被用来展示绘画的能力，即模拟空间景深和人体外形的能力。仅仅凭借这个技术能力的证明，绘画不会成为一门“美丽的艺术”。画家的精湛技艺永远不足以为他打开艺术视野的大门。如果说透视画法在空间性和雕塑性之前就具有线性和戏剧性特征，那是因为绘画必须首先展示它的诗学能力——讲述故事的能力，上演说话和行动躯体的能力。绘画与第三维的联系是绘画与词语和寓言的诗意威力的联系。能够解开这个联系的东西，给绘画指定一种特殊关系的东西，即既使用平面又表明平面性的东西，这就是另一种类型的关系，即绘画所实现的东西和词语在其表面所展现的东西之间的关系。

为使绘画注定具有平面性，就必须把它作为平面来对待。为了让它被看成平面，必须松开将其形象束缚在再现等级中的联系。没有必要让绘画不再“相像”。只需让它的相像从关系体系中解除出来，因为这些关系使形象的相像服从于行动的安排，使绘画的可见物服从于诗歌词汇的准可见物(quasi-visible)，使诗歌本身服从于主体和行动的等级。模仿秩序的打破并不意味着艺术自19世纪以来，一直做“不论什么”的工作，也不意味着艺术自由地投入了对其固有媒介

的可能性的征服。一个媒介不是一种手段或一种“固有”的材料。这是一个转换的表面：一个不同艺术做事方式之间的对等表面，一个这些做事方式与可见性和可知性形式之间相互连接的理想空间，这些形式确定着它们被观察和被思考的方式。再现体制的打破并不定义一种本质，即艺术最终发现的艺术本身的本质。这种打破确定了艺术的审美体制，确定了另一种连接方法，即实践、可视性形式和可知性方式之间的另一种连接。

让绘画进入这种崭新体制的东西，并不是对形象化的拒绝，也不是画家实践中的一场革命。这首先是看待过去绘画的另一种方式。绘画再现形式的打破始于 19 世纪初，伴随着类型等级的废除，伴随着对“风俗画”的正名，开始了这种对从事普通活动的普通人的再现。这种再现与历史绘画的尊严相对抗，如同喜剧与悲剧所做的那样。这种再现以废除绘画形式对于诗学等级的服从而开始，它废除文字艺术和形式艺术之间的某种联系。但是这种解放并不是绘画和文字的分离，而是将它们联系到一起的另样方式。文字的威力不再是绘画再现应该采纳并当作标准的样板。它是在再现表面进行雕琢的威力，以便在再现的表面显示绘画的表现力。这就意味着这种绘画的表现力要存在于表面，唯有靠目光去挖掘，靠文字去重新修饰，使另一个主题在这个再现主题下凸现出来。

这正是黑格尔在恢复荷兰画名誉的事业中所做的模范

工作，荷兰画是这种重新描述工作的先锋，在整个浪漫主义时期，它面对杰拉德·杜[1]、特尼尔斯[2]或阿德里安·布劳尔[3]以及鲁本斯[4]和伦勃朗的作品时，创造了一种“平面”绘画和“自主”绘画的新型可视性。黑格尔解释说，这些被人蔑视的绘画的主题不是我们一眼就能看到的东西。这不是客栈的场景，不是市民生活的情节，也不是家居饰物。这是这些成分的自主化，是“再现思路”的断裂，这些思路本该将它们连接到对重复性生活模式的重现中。这是它们通过显示的光芒对这些物品的替代。在画布上所发生的事情今后便是可见物的显赫场面，就是绘画在场的自主性。但是这种自主性并不是绘画在其特有技术的孤独中的安置。它本身是另一种自主性的表达法，即荷兰人民在其三重斗争中获得的表达法，以对抗敌对的自然、西班牙的专制和教皇的威严。[5]

---

① 杰拉德·杜（Gérard Dou，1613—1675），荷兰风俗画家，伦勃朗的学生。他的作品极其在意小细节，代表作《生病水肿的女人》（*La Femme hydropique*）被巴黎卢浮宫收藏。

② 这里应指小特尼尔斯（David Teniers le Jeune，1610—1690），比利时佛兰德画家。画作有《圣安东尼的诱惑》（*La Ten tation de Saint Anthony*）、《射箭竞赛》（*Le Concours de tir à l'arc*）等。

③ 阿德里安·布劳尔（Adriaen Brouwer，1605？—1638），佛兰德画家，他关于农民生活阴暗面的现实主义幽默风俗画影响了荷兰和佛兰德的绘画流派。作品有《牌局上打架的农民》（*Peasants Carousing*）、《吸烟者》（*The Smokers*）等。

④ 鲁本斯（Peter Paul Rubens，1577—1640），佛兰德画家，巴洛克艺术的代表人物。

⑤ 参看黑格尔的《美学》（勒斐弗尔和冯申克译），奥比埃出版社［*Cours d'esthétique*（trad. J. P. Lefèbvre et V. Von Schenk），Aubier］，巴黎，1996 年，第一卷，第 226—227 页，第二卷，第 212—216 页，以及第三卷，第 116—119 页。——原注 23

为使绘画获得它的平面性，绘画的表面必须一分为二，第二个主题必须展示在第一个主题之下。针对康定斯基的反再现（anti-représentatif）纲领的幼稚性，格林伯格提出了下列思想，即重要的不是抛弃形象化，而是征服表面。但是这种征服本身就是一种形象变异（défiguration）的成果：用另样的方式使同样的绘画变得可见的工作，它将再现的形象转换成表达的比喻。德勒兹称之为感觉逻辑（logique de la sensation）的东西，更像是一种形象变异的戏剧，其中的形象是从表演空间中抽取出来的，并且重新布置到另一个空间中。这种形象变异，普鲁斯特称之为命名，他将埃尔斯蒂尔的纯粹感觉定性为艺术："如果圣父创造了万物并给它们命名，那么埃尔斯蒂尔正是通过剥夺它们的名字，或是赋予它们另一个名字，重新创造了它们。"[①]

被要求作为纯绘画的固有媒介的表面实际上是另一种媒介。它是一出形象变异和命名的戏剧。格林伯格的形式主义试图将媒介归入材料，而康定斯基的心灵主义则将媒介变成精神的天地，这是两种阐释形象变异的方式。绘画是平面的，文字也同样按照绘画来改变自身的功能。在再现秩序中，文字被当作绘画的样板或标准。如同诗歌，如同世俗或神圣的历史，它们勾勒了绘画创作必须阐释的安

① 马塞尔·普鲁斯特，《在少女们身旁》（*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*），伽利玛出版社，巴黎，1954 年，第一册，第 835 页。——原注 24［埃尔斯蒂尔（Elstir）是《追忆似水年华》中的一个人物，他是叙述者眼中理想化画家的代表。］

排。因此乔纳森·理查森[1]建议画家首先要撰写绘画史，从而了解是否值得去辛劳地作画。作为批评话语，它们将画出的画作和本该成为绘画的画作进行比较：在体态和容貌方面表达得更为合适的历史，或是一段更值得刻画的历史。人们常说的美学批评，即兴起于浪漫主义时期的批评，它不再按规范来进行批评，它不再将绘画与本该是的绘画进行比较。然而标准与其缺席的对立或外部标准与内部标准的对立掩盖了最根本的东西：两种辨别模式的对立。批评文本在美学时代不再谈论绘画必须是或者本该是的问题。它只谈论绘画是什么或画家做什么的问题。但是这么说，就是以另样的方式来安排可说物和可见物的关系，调整绘画和非绘画的关系。这就是以另样的方式来表述“诗如画”的像（le *comme* du *ut pictura poesis*），通过这个像，艺术就变得可见了，通过这个像，艺术实践就被送给一种目光，它便属于一种思想。艺术并没有消失。它只是改变了地点和功能。它从事着形象变异的工作，改变着表面上可见的东西，因此从事着作为艺术的可见性的工作。

让我们看一点作为艺术的东西，无论是《从十字架上放下基督遗体》[2] 还是《白底上的白色方块》[3]，这就意味

---

① 乔纳森·理查森（Jonathan Richardson，1665—1745），英国画家、艺术收藏家和理论家。

② 《从十字架上放下基督遗体》（*Descente de Croix*），同名画作有多幅，这是西方宗教画的常见主题。

③ 《白底上的白色方块》（*Carré blanc sur fond blanc*），俄罗斯至上主义画家马列维奇（Kasimir Malevitch）1918 年的作品。

着同时看到两个物体。同时看到两个物体并不是逼真假象或是特殊效果的事情。这是形式的陈列表面和文字的记录表面之间关系的事情。但是这个新的符号与形式的纽结，被称为评论并与艺术的自主宣言同时产生的纽结，并不能在事后性话语的简单形式下进行操作，而这种事后性会给形式的朴实增添部分意义。它首先致力于一种新型可视性的构建。一种新型的绘画，就是献给另一种目光的绘画，这种目光以另样的方式观察事物，观察绘画在再现面上出现，在再现中出现。现象学传统和德勒兹哲学很乐意赋予艺术一项任务，即在再现中激发在场的出现。但是在场并不是绘画物品的朴实（nudité），即与再现的意指相对的朴实。在场和再现是文字和形式相互编织的两种体制。还是要通过文字的中介，才能形成在场的“直接性”的可视性体制。

这正是我在两篇关于19世纪的评论文章中想展示的工作，这两篇文章对绘画所做的东西的可视性作了再次设定。第一篇文章将过去的再现性绘画置于在场的新体制中，构成一种绘画可视性的新模式，以面对当代绘画，后者却为它所蔑视。第二篇文章通过赞美新型的绘画，把它投向一个尚不存在的绘画的“抽象”未来。

我的第一个例子借自龚古尔兄弟1864年出版的有关夏尔丹[1]的专题文章："在这些他很擅长打磨的昏暗杂乱的画底上，隐约混杂着岩洞的清凉和冷餐会的影子，在那个呈现泡沫色调的桌子上，土灰的大理石桌面上常常有他的签名。夏尔丹把甜点的数个碟子倒在桌上——桃子的绒毛，白葡萄的琥珀式透明，李子的糖霜，草莓那湿润的紫红，麝香葡萄那密集的果实和蓝青色的水汽，橙子皮的褶皱皮瘤，镂切的香瓜花边，老苹果的粉刺，面包屑的皮结，栗子那光滑的外皮，直至榛子的木质……这里，在这个角落，有的就是画笔的胶泥，涂了又擦的画刷笔触，突然那胶泥中裂开一个核桃，核桃肉蜷缩在壳内，露出它所有的软骨骨架，以其形式和颜色的所有细节呈现在我们面前。"[2]

一个目标贯穿着整篇文章：把形象资料转变成绘画材料的事件，它们本身又解译着材料的变质状态。从最后几行中可以方便地概括出这种操作：核桃的开启，形象在画笔胶泥中的出现，擦去的画刷笔触。龚古尔兄弟描述的"材料主义"预示了绘画"自主性"的巨大的可视性形式：材料的工作，彩色颜料的工作，后者确认了对绘画空间的

---

① 夏尔丹（Jean-Baptiste-Siméon Chardin，1699—1779），法国著名的静物画大师，1728年以静物画《鳐鱼》一举成名。他的画能赋予静物生命，给人以动感；晚期以家庭风俗画为主，表现第三等级"小人物"的日常生活，也反映了新兴市民阶层的美学理想。

② 埃德蒙·德·龚古尔和儒勒·德·龚古尔，《18世纪艺术》（*L'art du XVIIIe siècle*），J. P. 布荣（Bouillon）整理和介绍，海尔曼（Hermann）出版社，1967年，第82—84页。——原注25

统治权。它在夏尔丹的绘画上设定了印象主义、抽象表现主义或行动式绘画（*action-painting*）的整个未来。它也预示了描写和理论化的整个未来：巴塔耶式的无定形(informe)的思想，梅洛·庞蒂式的原始摹仿的思想或是德勒兹图式的思想，废除一个可见物以产生另一个可见物的那只手的操作：一种“可触摸”的可视性，代替绘画结果可视性的绘画姿势的可视性。家庭静物在这一方面并没有特权。对鲁本斯大型宗教画作的描写遵循同样的原则：“从来没有一支画笔如此发狂地卷起和展开一块块人肉，缠绕或解开一串串人体，玩弄一层层油脂或一个个典型。”①

这种从可见物到可触物、从形象艺术到图像艺术的转变，只有通过一种作家文字的确定工作才有可能实现。这首先是陈述句的指示方式，显示在场的方式，通过一种文字化的游戏向我们展示“翻倒”碟子的夏尔丹，也就是说将桌子的再现转换成一个投射的姿势，它使得喷洒色彩的行为与布置桌子的行为完全对等。接着就是一个形容词和隐喻组成的旋风，成功地连接起两个互相矛盾的操作。形容词和隐喻将所再现的水果的质地转变成材料的实体状态。某种活性材料，如琥珀、糖霜、水汽、木质或泡沫代替了葡萄、李子、榛子和表现静物的桌子。但同时，它们系统地扰乱了物体的身份和生物界之间的界限。这样，香瓜的花边、橙子的褶皱或苹果的粉刺赋予植物一些面部特

① 《18世纪艺术》，同前，第59页。——原注26

征或人类劳动的特征，而泡沫、清凉和水汽则将固体成分转变成液体成分。两种操作都在争取着同样的结果。语言的比喻改变着绘画成分的地位。它们将水果的再现转换成材料的比喻。

这种转变要远远超过唯美主义者的一次重新阅读。龚古尔兄弟同时记录和配置了绘画事实的新型可视性，一种审美类型的可视性，其中绘画材料的厚度和绘画姿势的物质性之间的融合关系自然取代了形式的再现特权，而且正是这个形式在组织和废除材料。龚古尔兄弟制订了新型的可视性体制，使得一种崭新的绘画实践成为可能。为此他们并不需要欣赏新的绘画。人们经常看到：龚古尔兄弟为夏尔丹、鲁本斯或华托①设想了印象主义画布的可视性。然而任何一条必要的协调法则都不会强迫他们，使这样建立的视觉机器适合于创新者的画布。对于他们而言，绘画的新颖已经实现，已经存在于这个现时中，即他们的语言比喻与夏尔丹的画刷和形象交织的现时。当创新者试图让光线的物理游戏和色彩的影线直接对等时，他们就跳过了隐喻的工作。用德勒兹的用语来说，我们可以说他们制作一些仍然是图表的图表。但是如果德勒兹能让我们理解为什么埃德蒙·德·龚古尔看不到他使之成为可见的绘画，也许他能从反面让我们理解德勒兹

① 华托（Jean Antoine Watteau，1684—1721），法国洛可可时代的代表画家之一。虽然华托的画作中描绘的都是华丽高雅的场景，但其中含有潜藏的忧郁气氛，令人感觉到生活的琐碎和无奈。在18世纪的画家中，他是最具有现代气息的。代表作有《发舟西苔岛》（*Pèlerinage à l'île de Cythère*）、《吉尔》（*Gilles*）、《热尔尚画店》（*Enseigne de Gersaint*）等。

的用意。为了捍卫绘画是对感觉进行感觉的工作这个思想，德勒兹是试图不想看见：要让绘画图表变得可见，那就得让图表的工作与隐喻的工作对等，就得有一个言语来构建这种对等。

构建这种对等，这就是建立实践与可视性形式的相互关联。但是这种相互关联并不是一种必需的同时代性。相反，它通过时间差的游戏表现出来，这些时间差将绘画的在场与任何现时的主显体（épiphanie）分离开来。龚古尔兄弟认为印象主义已经在夏尔丹身上得到实现。他们这么看是因为他们已经通过形象变异的工作制造了可视性。形象变异在过去中看到了新颖。它还构成了一个话语空间，这一空间使新颖变得可见，并在时间性的差距中为它建立了一个目光。于是时间差既能展望未来又能追溯以往。它不仅仅是在过去中看到新颖。它还能在现时的作品中看到绘画尚未实现的那些可能。

这就是另一篇评论文章向我们展示的观点，这就是阿尔伯特·奥里埃[①]于 1890 年撰写的关于高更[②]《布道的幻

① 阿尔伯特·奥里埃（Albert Aurier，1865—1892），法国作家、诗人、艺术理论家和评论家。奥里埃于 1891 年针对高更的作品所撰写的评论《绘画中的象征主义》（Le Symbolisme en peinture：Paul Gauguin），为艺术中的象征主义理论奠定了基础。

② 保罗·高更（Paul Gauguin，1848—1903），法国后印象派画家。《布道的幻觉》是他 1888 年的油画作品，全名为《布道的幻觉——雅各与天使的搏斗》（*Vision du sermon - Combat de Jacob avec l'ange*）。这部画作看起来是一个基督教题材，实际上描绘了布列塔尼半岛的农妇在教区牧师讲解教义时眼前所产生的幻象。

觉》（也称作《雅各与天使的搏斗》）的文章。这篇文章是新式绘画的宣言，这种绘画不再再现现实，而是用象征来阐释思想。然而这份宣言不是通过论战性论证来行事。它也是通过形象变异的描述来进行。这种描述运用了诸多解谜式叙事的技巧。它通过玩弄所见物和未见物之间的差距来给绘画的可见性强加一个新的地位：

“遥远，非常遥远，在传说中的丘陵上，土地呈现出鲜红的朱砂色，那就是圣经中雅各和天使的搏斗。

“当这两位传奇中的巨人，因遥远而变成了侏儒，在进行殊死的搏斗时，女人们在观看着，既兴致勃勃又天真无辜，无疑并不知道传说中那紫红的丘陵上正在发生的事。这是一些农妇。从她们那展开如海鸥翅膀的白色帽子，从她们头巾那典型的混杂颜色，从她们裙子和短上衣的样式，人们不难猜出她们来自布列塔尼。她们有着恭敬的姿态和朴实造物那睁大双眼的面容，听着那些幻想式的非凡故事，由某个不容置疑和颇受崇敬的嘴巴所印证的故事。可以说她们就在一座教堂里，她们的注意力可谓全神贯注，她们跪拜着全身心地沉思，她们的执着是那么虔诚；可以说她们就在一座教堂里，一阵乳香和祈祷声飘荡在她们帽子的白色飘带之间，年迈神父那令人尊敬的声音掠过她们的头顶……是啊，无疑是在一座教堂里，在布列塔尼某个破旧小镇的某个破旧教堂里……然而长满白霉和青苔的立柱在哪里？乳白色的墙壁和嵌有单色石十字架的小路在哪里？

冷杉木的布道台在哪里？正在布道的老神父在哪里？[……] 为什么在那边，在很远很远的地方，突然出现了一道传奇的丘陵，丘陵上的土地呈现出鲜红的朱砂色？

“啊！那是因为长着白霉和青苔的立柱、乳白色的墙壁、彩色石十字架的小路、冷杉木的布道台和布道的老神父，在好几分钟后都化为了乌有，它们对眼睛来说已经不再存在，对那些布列塔尼善良农妇的灵魂来说已经不再存在！……这个结结巴巴的乡村博须埃①，他听到的是怎样感人肺腑的乡音，看到的是怎样清晰生动的形象化描写？这乡音和形象都神奇地适合于那些愚笨听众的粗俗耳朵。所有这些环境的物质性都化作雾气烟消云散，就连通灵巫师本身也无影无踪了。而现在只有他的声音，他那衰老可怜而又含糊不清的**声音**变得让人可见，非常蛮横地让人可见；那些戴着白帽子的农妇怀着天真而虔诚的专注，她们凝视的正是他的**声音**；正是这个**声音**，这种乡村式幻想的幻觉，突然出现在那里，在很远很远的地方，他的**声音**就在这个传奇的丘陵上，它的土壤呈朱砂色。在这个孩童梦想的国度里，两位圣经中的巨人，因距离遥远而变成了侏儒，他们在进行着艰苦而非凡的搏斗！……”②

---

① 博须埃（Jacques-Bénigne Bossuet，1627—1704），法国主教与作家，著作有《世界史话》（*Discours sur l'Histoire universelle*）、《新教变异史》（*Histoire des variations des Eglises protestantes*）等。博须埃口才出众，宣道词雄辩且富于情感。

② 阿尔伯特·奥里埃，《绘画中的象征主义》，埃肖普出版社（L'Echoppe），1991 年，第 15—16 页。——原注 27

这一段描写由做谜游戏和置换游戏构成，它把三幅画合成了一幅。第一幅画：草地上的农妇观看着远处的斗士。但是这种出现本身就显得不太协调，因而召唤出第二幅画：如果这般穿戴并且有这种姿态，农妇们就不应该坐在草地上。她们应该在一座教堂里。因此这里令人想起的是在正常情况下，这应该是那座教堂的绘画：具有破落背景和怪诞人物的风俗画。但是这给农妇沉思的肉体提供某种背景——现实主义和地方主义风俗画的背景——的第二幅画并不在那里。确切地说我们看到的绘画是它的反衬。我们应该通过这个反衬去看第三幅画，即在新的面貌下去看高更的绘画。它向我们展示的景观没有真实的地点。它是纯粹的理想化的地点。农妇们看不到任何一处布道和搏斗的现实主义场景。她们看到——我们也看到——布道者的**声音**，即通过这个声音所表达的**圣言**的言语。这个言语叙述着雅各和天使、人间物质性与天上理想性之间的传奇式战斗。

这样，描写也是一种置换。它用一个言语场景取代另一个言语场景。它取消了与再现性绘画相一致的历史，取消了言语场景，而空间深度与言语场景相调节。它用另一种“鲜活的言语”，即《圣经》的言语来置换它们。这样，绘画就像是一个转换的地点。奥里埃告诉我们，我们所见到的绝对不是农民生活的场景，而是一个纯粹理想的表面，在这个表面上，思想通过一些符号来表达，将形象的形式变成绘画固有的字母表文字。因此描写将位置留给了新柏

拉图式话语，这种话语向我们展示，在高更的绘画中有一种抽象艺术的创新，其中可见形式仅仅是不可见思想的符号：一门与现实主义传统及其最近创新的印象主义作断裂的艺术。通过排除本该存在的风俗画，奥里埃代之以抽象绘画的“概念式”纯洁与“天真”听众的吉祥式视觉之间的对应。他用形式的抽象理想性和集体意识的内容表达之间的表达关系来代替再现关系。纯粹形式的这种心灵主义与绘画姿势的材料主义相互对称，正像龚古尔兄弟所举例说明的那样。对立的确贯穿了整个 19 世纪：拉斐尔和形式的意大利式纯粹对抗着伦勃朗和鲁本斯以及感性材料的荷兰式主显体。可是这种对立不仅仅是重复图画和色彩的古老争论。争论本身就已经进入了绘画的新型可视性的设想之中。思想主义和材料主义同样致力于形成一种“抽象”绘画的可视性——不是非要一种非形象的绘画，而是一种摇摆的绘画，即在材料变形的纯粹现时化与将“内部必要性”的纯粹力量变成线条和色彩的转译之间摇摆。

人们自然会反驳奥里埃的论证，他认为我们在画布上所看到的不是符号，而是能够很好分辨的形象形式。农妇们的面孔和姿势被图解化了。但是这种图解模式本身与柏拉图的**理念**（Idée）相去甚远，却更接近于今天依然装饰着阿文桥[①]烘饼的广告形象。战斗的场景位于一段不确定

① 阿文桥（Pont-Aven），法国布列塔尼西部的海滨城市，画家高更曾在此居住和绘画。

的距离之外，然而农妇们那半圆形的视觉关系，却是按照协调的再现逻辑布置得有条不紊。而绘画的分隔空间仍然通过与叙述逻辑相协调的视觉逻辑相互对接在一起。为了确定陈旧的“唯物主义”绘画与崭新的思想式绘画之间的彻底断裂，奥里埃必须明显地超越我们在画布上所看到的东西。他必须通过思想来解放这些彩色的沙滩，即按照叙述逻辑进行协调的沙滩，并把图示式形象转换成抽象的图式。在其文本为他构建的可视性空间里，高更的绘画就已经是一幅绘画，正如康定斯基后来所画和所证实的绘画那样：这是一个平面，上面的线条和颜色已经成为表达符号，并且只遵从“内部必要性”的唯一约束。

反对意见仅仅是要核实这一点：抽象画的“内部必要性”本身只在装置中构成，而装置中的文字作用于绘画的平面，从而为它构建另一个可知性的平面。这等于说绘画的平展表面完全是另样的东西，它不同于某个媒介从定律中获得的显见事实。这个平面是一个分解和形象变异的表面。奥里埃的文章事先建立了一个绘画的特性，即“抽象”的绘画。而且还事先让对这个“特性”的任何鉴别摆脱了表面或材料的定律。与再现逻辑的离别，这不是对绘画的感性物质性的简单确定，即否认任何对话语的屈从。这是对应的一种新方式，“像”的新方式，这种“像”将绘画与诗歌、造型形象和话语秩序连接在一起。文字不再像历史或学说那样，规定图像必须是什么样子。它们会将自己构

成图像，让绘画的形象移动，以便构建这个转变的表面，这个符号形式（formes-signes）的表面，绘画的真正媒介——这个媒介不与任何载体或材料的特性相同化。奥里埃的文章在高更的绘画表面显露的符号形式，面临着以不同方式进行的重新塑造。这不仅表现在抽象的“形式语言”的纯平面性中，而且还表现在视像和语言项的所有组合中，即立体派或达达主义的拼贴、波普艺术的异轨、新现实主义者的解构拼贴（décollage）或者概念艺术的朴素文字所表现的视像和语言项。绘画的理想平面是一个形象变异的戏剧舞台，是一个转换的空间，在这个空间里，文字与视觉形式的关系先于即将到来的视觉形象变异。

我已经谈论过戏剧。这不是一个“简单的隐喻”。农妇们围成圆形，背对着观众并且沉浸在远处的景观中。这显然会让我们回想起迈克尔·弗里德[①]的巧妙分析，他发明了一种绘画的现代性，一种被设计成反戏剧和颠倒的现代性，演员们的运动被反过来赋予观众。其明显的悖论就是这种反戏剧本身就直接来自戏剧，更确切地说来自“第四堵墙”的自然主义理论，这是一位高更和奥里埃的同代人发明的理论：戏剧动作的理论，这种戏剧动作会装作不可见，装作不被任何观众看见，仅仅是与它自己纯粹相似中的生活。但是这个纯粹相似中的生活，不被“看见”的生

① 迈克尔·弗里德（Michael Fried，1939— ），美国现代艺术评论家和艺术史家。著有《现实主义、写作与变异》（*Realism*，*Writing*，*Disfiguration*）、《艺术和物性》（*Art and Objecthood*）等。

活，没有构成景观的生活，它有什么说话的需要呢？一幅绘画背对观众以便自我封闭，以便紧贴它固有的表面，其“形式主义”梦想完全可以是同一梦想的另一个面。必须要有一幅纯粹的绘画，与“演出”完全分开的绘画。但是戏剧首先就不是“演出”，不是这个“互动”的地点，这个召唤观众完成作品的地点，即弗里德所揭示的地点。戏剧首先是言语的可视性空间，是所见物中所说物的问题性转译的空间。它因此确实是艺术的非纯粹性的表现地点，是明确表示既没有艺术的特性也没有任何艺术的“媒介”，表明形式不可能不借助文字而将自己安置于可视性中。高更农妇的“戏剧”布局若要建立绘画的“平面性”，就得将这个表面变成一个接口界面，可以将形象转移至文本，也可以将文本转移至形象。表面并不是没有使自身图像化的文字及其“阐释”。从某种方式来说，这已经是黑格尔的教诲和“艺术终结”的意义。黑格尔教导说，当表面不再一分为二时，当它只是颜料喷射的地点时，就不再有艺术。今天常见的情况是在虚无主义意义上来阐述这个论题。黑格尔完全可以事先将为艺术而艺术献给“不论什么”的命运，或者会指出从今以后不会再有作品，而“只有一些阐释”。这个论点似乎带来另一种阅读。确实，黑格尔为了自己的利益而翻过了艺术的那一页，又把艺术放在他的纸页上，即书中对过去讲述其在场方式的纸页。这不是说他为了我们事先翻过了这一页。更确切地说他只是警告我们这一点：

艺术的现时总是处于过去和未来中。它的在场总是同时在两个地点。总之他告诉我们，艺术在其自身外部生存多久，它的生命也就持续多久；它从事不同于其本身的事情有多久，它在可视性舞台上移动的时间就有多久，这个可视性舞台就是形象变异的舞台。令人事先失望的东西，它不是艺术，而是艺术纯洁的梦想。正是这种现代性企图赋予每门艺术它的自主性，赋予绘画其固有的表面。这其中确实具有种东西，它滋养某些怨恨，即针对“说话太多”的哲学家的怨恨。

四

设计的表面

如果说我在这里谈论设计，这不是作为艺术史学家或是作为技术哲学家来说事。我两者都不是。让我感兴趣的是在勾勒线条的时候，在排列词语或安排表面（surfaces）的时候，我们也勾画了共同空间的分享的方式。这也是在汇集词语或形式时我们进行定义的方式，我们不只是简单地定义艺术的形式，而且还定义可见物和可想物的某些配置，定义某些占据感性世界的形式。这些既是象征的又是物质的配置，它们穿越了艺术、体裁和时代的界限。它们也穿越了技术、艺术或政治的自主历史的类别。我正是从这个观点出发来讨论这个问题：设计的实践和思想，即 20 世纪初发展的实践和思想，看它们如何重新定义艺术活动在形成感性共享世界的实践整体中的地位——商品制造者的活动，将商品安放到橱窗里或把它们的图像放到产品目录里的那些人的活动，建筑开发商或海报发行者的活动。他们不仅建造了“城市的可动产”，同时还制定了许多的政

策，围绕某些机构、实践或典型设备而建议了一些共性的新形式，例如“电力与苏维埃”。这就是引导我进行思考的视角。至于方法嘛，那就是儿童猜谜的方法，就是看看这两件事物之间有怎样的相像或有怎样的差别。

在这种情况下，问题可以陈述成这样：在斯特芳·马拉美和彼得·贝伦斯[1]之间有什么相像？前者是法国诗人，于 1897 年写下了《骰子一掷永远取消不了偶然》；后者是德国建筑师、工程师和设计师，十年后负责设计产品、广告甚至德国通用电气公司（*Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft*）的建筑。这是一个从表面上看很傻的问题。马拉美是著名诗人，随着他锤炼他的诗歌艺术，他的诗歌便越来越非凡无比，越来越短小精悍。他的诗歌艺术通常被概括为语言的两种状态之间的对立：天然状态，用于交流、描写和教育，即类似商品和法定货币流通的言语使用；还有本质状态，它将“一个自然现实移植到它几乎震动着的消失中”，以便让“纯粹的概念”显示出来。

在这般定义的一位诗人和彼得·贝伦斯之间有怎样的关系呢？后者是服务于生产灯泡、电水壶或取暖器等产品的大品牌的工程师。与诗人相反，他忙于实用设备系列的生产。他也是统一视觉和功能主义视觉的拥护者。他希望一切都要服从于同样的统一原则，从厂房的建造直到标志

---

① 彼得·贝伦斯（Peter Behrens，1868—1940），德国现代主义设计的重要奠基人之一，著名建筑师，工业产品设计的先驱，“德国工艺同盟”的缔造者之一。

和品牌的广告。他试图让生产的物品回归到一定数量的“典型”形式。他所谓使他公司的生产“具有风格”意味着这一点，即对物品和向大众推销物品和图标实行同样的原则：去除物品及其图像上的任何装饰性漂亮外表，去除一切满足消费者惯例或商品惯例的东西，去除满足他们无知的奢侈和享乐梦想的东西。他试图让物品和图标回归本质的形式，回归几何的图案和简化的曲线。根据这个原则，他希望物品的设计图能够最贴近它们的功能，而再现物品的图标设计图能够最贴近图标必须提供的有关物品的信息。

那么在象征主义者的美学王子和大型实用产品的工程师之间有什么共同之处呢？两个主要东西。首先是一种共同的命名，它用于将两者所做的事情概念化。贝伦斯将简化的功能形式对立于精雕细刻的形式或哥特式印刷形式，即他那个时代在德国盛行的形式。他把这些简化的形式称为“类型”。这个术语似乎与象征主义诗歌相去甚远。他先验地提到了产品的标准化，如同工程艺术家预先想到了生产线。对纯粹的和功能的线的崇拜事实上统一了该词的三个含义。贝伦斯重新使用了图画在色彩上古老的经典特权，然而对它进行了改变。的确，他让对这种线的“经典”崇拜服务于另一种线，即分销着德国通用电气公司品牌统一体的产品线，而贝伦斯正是为这家公司工作。这样，他实现了一种伟大古典准则的转移。多样性中的统一性原则变成了品牌形象的原则，并且分配在这个品牌的全部产品中。

最后，这种既是设计图的线条又是供大众使用的产品线的线，两者最终都会形成一条第三条线，也就是说一种自动化的生产链，用标准英语来表述就叫“*assembly line*”①。

然而贝伦斯和马拉美还是有某种共同之处，也就是说正好是“类型”这个词本身，当然还有它的思想。因为马拉美也提议过一些“类型”。他的诗学对象不是珍贵词语和稀有珍宝的组装，而是一种图画的轨迹。任何诗歌对他而言都是一种轨迹，使自然景观或生活附属品的基本图式抽象化，并将它们转换成某些本质的形式。它们不再是我们看到的景观，也不再是我们讲述的故事，而是世界事件（événements-monde），是世界的图式。在马拉美笔下，任何诗歌都具有一种典型的相似形式：打开和折叠的纸扇，水边翻滚的泡沫，随风展开的头发，正在消散的烟雾。它们都是一些出现和消失的图式，在场和不在场的图式，折叠和展开的图式。而这些图式，这些缩略或简化的形式，马拉美也称它们为“类型”（types）。而且他想从图像诗歌的角度去寻找其原理：一种与空间中运动的写作相同的诗歌，而其模式来自舞蹈设计，来自芭蕾的某种思想。芭蕾对他来说是一种戏剧形式，其中不仅产生心理人物，还产生图像类型。随着故事和人物的描绘，这种相像的游戏逐步消失，而观众曾经聚集在这种相像中，一起享受舞台上被美化的他们自己图像的演出。马拉美用舞蹈来对抗这种

① “assembly line”，英语，意为“装配线”。

情况，因为舞蹈被设想成类型的写作，姿势的写作，这比任何用笔写的写作都更本质。

他给出的定义可以让我们理解诗人话语和工程师话语之间的关系。“要用芭蕾的事实来确认判断或动作。也就是说舞女并不是一个在跳舞的女人，由于这些并列的动机，她不是一个女人，而是概括我们形式的基本面貌之一的隐喻：刀剑，奖杯，鲜花，等等。她不是跳舞，而是通过踢腿伸展的惊人动作和肢体词语在暗示，写作中需要多少对话和描写的散文段落才能表达这一切。这是摆脱了任何书记官机构的诗歌。”

这种摆脱了任何书记官机构的诗，可以与那些工业产品进行比较，与那些工业产品的象征物进行比较，与从消费相像和美丽中分离出来的抽象物进行比较——这种“美学的”消费对商品、言语和货币流通的日常运转进行补充。与此相对，诗人和工程师还使用了简化形式的语言和平面设计的语言。

如果说必须用这些类型去代替物品的礼节或故事的礼节，那是因为诗歌的形式就像物品的形式那样，它也是生命的形式。这正是将几乎什么都不是的诗人与批量生产的艺术工程师进行比较的第二个特征。对于两者来说，类型都勾画了某种感性共性的形象。贝伦斯设计师的工作贯彻

了德意志工艺联盟[1]的原则，它指挥人们修复“风格”，反对资本主义和商品无政府状态的风格泛滥。[2] 德意志工艺联盟追求形式与内容的一致。它希望物品的形式与它的主体相一致，与它必须具有的功能相一致。它希望一个社会的存在形式能反映让其存在的内在原理。物品形式与其功能的一致，图标和其本质的这种一致，它是“类型”思想的中心。类型是一种新共同生活的构成原则，在这种生活中，生活的物质形式将由一种共同的精神原则来推动。在类型中，工业形式和艺术形式走到一起相互结合。因此物品的形式是构成生活形式的一个原则。

然而马拉美的类型导致了相似的担忧。人们经常引用维利耶·德·利尔-阿达姆[3]的文章，其中马拉美谈到了“荒诞的写作行为”。人们引用这个说法来说明沉默的夜间诗人和不可能的主题。但是必须在其语境中阅读这句话。这个“荒诞的写作行为”是什么呢？马拉美回答道：“一切都借用模糊记忆来重新创造，以证明人们就在他们应该在的地方。”“一切都借用模糊记忆来重新创造”，这是精练诗

---

① 德意志工艺联盟（Werkbund），也译为“德意志制造联盟”，1907 年成立于慕尼黑，对现代建筑影响巨大，直接促成了包豪斯的诞生。

② 德意志工艺联盟和贝伦斯的思想基础在弗雷德里克·J. 施瓦茨（Frederic J. Schwartz）的书中得到了分析：《德意志工艺联盟：一战前的设计理论和大众文化》（*The Werkbund. Design Theory and Mass Culture Before the First World War*），耶鲁大学出版社，1996 年。——原注 28

③ 维利耶·德·利尔-阿达姆（Auguste Villiers de l'Isle-Adam，1838—1889），法国象征主义作家、诗人与剧作家。其作品经常充满神秘与恐怖的元素，并具有浪漫主义的风格。著有短篇小说集《残酷故事》（*Contes cruels*）、小说《未来夏娃》（*L'Ève future*）等。

歌的原则，但这也是平面设计和广告模式的原则。诗人工作对马拉美来说是简化的工作。他跟工程师一样，梦想一个主要形式的字母表，从自然和社会世界的普通形式中提取的形式字母表。这些模糊记忆，这些缩略形式的创造，它们回应了建立一种暂居地的要求，在那里人们觉得就在自己家里。这种担忧与一种存在的内容与形式的统一遥相呼应，而贝伦斯的风格概念所追求的就是这种存在。马拉美的世界是再现这些类型和主要形式的人造物世界。这个人造物世界应该使人类的暂居地变得神圣，证明人们就在他们应该在的地方。因为在马拉美写作的年代，这种确实性本身就备受质疑。伴随着宗教和君主制的古老虚荣，失去的是象征着共同伟大的传统形式。而现在的问题就是要替换掉它们，给共性盖上它的“印章”。

马拉美的一篇著名文章谈到，要替换掉“往昔的阴影”——也就是宗教，尤其是基督教——代之以“某种华丽”：人类的伟大，它将由任意东西组成，由信手拈来的物品和成分汇集而成，以便赋予它们一种主要形式，一个类型的形式。马拉美的类型就是对这些宗教圣事的替代，唯一的差别就是不吃任何救世主的肉和血。事实上，与圣餐祭品相对的是高举圣杯的纯粹姿势，就是这般出现的人类做作和人类空想的祝圣仪式。

因此在马拉美和贝伦斯之间，在纯粹的诗人和功能主义的工程师之间，存在着这个特殊的联系：同一种简化形

式的思想和同一种赋予这些形式的功能——确定了共同生活的新结构。这些共同的担忧无疑通过十分不同的途径来表达。设计工程师希望重新回到艺术与生产、用途与文化之间差异的这一边，回归原始形式的身份。他从几何线条和生产行为的那一边，从生产之于消费和交易的优先中寻找这些类型的字母表。至于马拉美呢，他在自然世界和社会世界之上又叠加了一个特殊的人造物天地，这些特殊人造物可以是 7 月 14 日的国庆烟火，诗歌那令人眩晕的轮廓或充斥私人生活的小物件。设计工程师或许将马拉美的这个计划定位在象征肖像学一边，即青年风格①的肖像学，他从中看到的是对商品世界的单纯装饰，不过他也通过关注可动产的风格去关注生活的风格。

针对诗人马拉美和工程师贝伦斯之间这种差距中的接近或接近中的差距，有一种中间形象可以帮助我们来思考它：这个形象就位于舞蹈式诗歌和广告式图像的边界处。在这些舞蹈表演中，马拉美将去寻找新的诗歌模式，他选中了洛依·福勒所提供的模式。洛依·福勒是一个在今天差不多被人遗忘了的人物。然而在 19 世纪和 20 世纪之交，她在创建一种新的艺术范式中代表了一种象征角色。她的舞蹈确实具有一种特别的本质。洛依·福勒不用她的双脚勾勒形象。她保持着静止状态。她用她展开和收拢的裙子跳舞，让自己变成喷泉、火焰或是蝴蝶。聚光灯游戏辉映

① “青年风格”，原文为“Jugendstil”，“新艺术”在德国的叫法。

着裙子的展开和收拢，把它们转换成烟火，将洛依·福勒变成一尊明亮的雕像，将舞蹈、雕塑和光线艺术汇合成一件超媒介型（type hypermédiatique）作品。她因此也是电气时代典型的平面设计标志。然而她的图标并不局限于此。洛依·福勒在当时以各种形式被无限地复制。她在我们看来像蝴蝶女人，在科罗曼·莫塞尔[①]笔下的图画中成为分离派风格的典范。她在装饰艺术的创作中把自己变成花瓶或具有人形的灯泡。她也变成了广告图标，正是在这一点上，我们会在奥多[②]品牌的广告画中看到她这个身份，根据一个很简单的原理：Odol 这几个字母确实被投射在裙子的褶皱处，其方式就是舞台上光线投射的方式。

我显然并不是偶然地列举这个例子。这种形象让我们想到诗人类型和工程师类型之间的接近和距离。奥多，德国漱口剂的商标，在当时跟德国通用电气公司一样，是一家研究广告平面设计和打造品牌形象的先进公司。它通过此举提供了一种有趣的可比方式，具有贝伦斯式设计原理的方式。一方面，该公司的设计与之相近：瓶子是一种简洁和功能性的图案，在数十年中都不可能更改。而另一方面，它又与之相对：在招贴画上，瓶子常常与浪漫的风景

---

① 科罗曼·莫塞尔（Koloman Moser，1868—1918），奥地利画家和设计师，维也纳新艺术运动的代表人物之一。画作有《漫游者》（*Der Wanderer*）、《洞窟中的维纳斯》（*Venus in der Grotte*）等。

② 奥多（Odol），德国牙膏和口腔洁护用品商标。

结合在一起。有一幅招贴画让勃克林①的风景出现在漱口剂瓶上。而在另一幅招贴画上，“Odol”这几个字母描绘出一个希腊式的圆形剧场，处于让人回想起德尔斐遗址②的风景中。与信息和形式的功能主义统一性相对的是这些外在的感性形式，它们将实用的漱口剂与梦境的装饰结合在一起。不过，也许还存在一个对手们相互汇合的第三层次。因为“外在的”形式在某种意义上并不怎么外在。奥多的平面设计师实际上使用了商标字母的准几何特点，从而把它们当作造型要素来处理。这些字母采纳了三维物品的形式，这些物品在空间中漫步，分布在希腊式风景中，勾勒出圆形剧场的遗址。这个从图像能指（signifiant graphique）到造型立体（volume plastique）的转换提前设定了绘画的某些用途，马格利特③确实可以从奥多圆形剧场中获取灵感，以构建他的《对话的艺术》，其中一座遗址的建筑似乎就是用词语建造的。

这种图像和造型的对等可以在诗人类型和工程师类型之间架起一座桥梁。这种对等还能显示困扰诗人和工程师的思想，显示共同的感性表面的思想，在这个表面上，符号、形式和行为相互等值。在奥多的广告画上，字母符号

---

① 勃克林（Arnold Böcklin，1827—1901），瑞士象征主义画家。作品有系列画作《死人岛》（*Die Toteninsel*）等。

② 德尔斐遗址（Ruines de Delphes），重要的“泛希腊圣地”，即所有古希腊城邦共同的圣地。这里主要供奉“德尔斐的阿波罗”，著名的德尔斐神谕就在这里颁布。

③ 马格利特（René Magritte，1898—1967），比利时超现实主义画家。作品有《画像的背叛》（*La Trahison des images*）、《对话的艺术》（*Art de la conversation*）等。

被游戏般地转换成遵循透视幻象原理的三维物体。但是这种符号的三维化正好产生了一种绘画幻觉艺术的颠倒：形式的世界和物体的世界只得转向同一个平面，即字母符号表面的那个平面。但是这个文字与形式的对等表面，它提出了与形式游戏完全另样的东西：这是艺术形式和生活材料形式之间的对等。这种理想的对等在本身也是形式的字母中得以实现。对等统一了艺术、物体和图像，超越了诗歌装饰和工程师设计之间的对立，即“神秘”思想控制的诗歌装饰或象征主义平面设计与工程设计中几何与功能的严格性的对立。

我们在这里也许能找到解决这一常见问题的方法。研究设计的诞生及其与工业和广告关系的评论者，他们会探讨设计形式的双重性和发明者的人格分离等问题。因此像贝伦斯这样的人，他首先出现在电气公司的艺术顾问的功能角色中，而公司的艺术就在于设计卖得好的物品，印制促进销售的产品目录和广告画。况且他自身也成为标准化和劳动合理化的先锋。然而与此同时，他又将自己的整个活动纳入精神服从的符号：通过工序、产品和设计的合理形式，赋予公司精神的统一。产品的简洁，符合功能的风格，这比“品牌的形象”更为重要，只有精神统一的品牌才能够统一共性。贝伦斯经常参阅 19 世纪的英国作家和理论家，尤其是与工艺

美术运动[1]相连的作家。这场运动意在通过实用艺术和重振手工业来协调艺术和工业的关系。为了说清楚他那合理化工程师的工作，贝伦斯引用了这一流派的大腕人物，拉斯金[2]和威廉·莫里斯[3]。但是他们在 19 世纪不是也设想过新哥特式表象的梦想么？即反对产业的世界，反对产品的丑陋，反对劳动者的奴役身份，代之以组合成手工业行会的古老愿景：做着漂亮的活儿，快乐地制作物品，用艺术家的虔诚制作，这些物品同时也成为俭朴生活的艺术装饰和教育手段。

人们不禁要问，这种古老的、新哥特式和心灵主义的意识形态，怎么会在威廉·莫里斯身上滋养出社会主义的思想和参与社会主义的行为呢？而且这种参与并不仅仅是唯美主义的迷恋，而是存在于社会斗争领域中的战斗实践。这种思想从英国到德国，怎么能够成为德意志工艺联盟和

① 工艺美术运动（Arts and Crafts Movement），19 世纪下半叶英国的设计改良运动。在艺术评论家约翰·拉斯金、建筑师普金（A. W. Pugin）等人的影响下，英国于 1888 年成立了艺术与手工艺展览协会（Arts and Crafts Exhibition Society），意在抵抗装饰艺术、家具、室内产品、建筑等行业大规模生产和工业化的趋势，重建手工艺的价值。

② 约翰·拉斯金（John Ruskin，1819—1900），英国作家、艺术家、艺术评论家 。1843 年，他因《现代画家》（*Modern Painters*）一书而成名。

③ 威廉·莫里斯（William Morris，1834—1896），英国工艺美术运动的领导人之一，世界知名的家具、壁纸花样和布料花纹的设计者兼画家。他同时是一位小说家和诗人，也是英国社会主义运动的早期发起者之一。

包豪斯[1]的功能现代主义的意识形态？就贝伦斯的情况而言，功能工程学思想是怎样为工业企业联盟的明确目的服务的？

第一个答案是说一个意识形态是对另一个意识形态的便利的覆盖。手工艺人与漂亮活计和过去的集体信仰相协调的梦想将是一种心灵主义的欺骗，它适合于掩盖一种完全相反的现实：对资本主义合理性原则的屈从。当彼得·贝伦斯成为德国通用电气公司的艺术顾问并使用拉斯金的原则去设计产品标志和公司广告时，新哥特式的田园诗便坦白了它那平庸的真相，即生产线。

这是解释事情的一种方式，但这不是最有意思的方式。与其将现实对立于幻觉，将欺骗对立于真相，更应该去寻找共同的成分，即与“新哥特式梦想”和现代生产主义原则相适应的共同成分。所谓共同成分，就是重建一个共同的感性世界的念头，要从其基础成分和日常生活的物品形式的工作开始。这个共同念头可以解释为向手工业的回归，解释为社会主义，解释为象征美学和工业功能主义。新哥特主义和功能主义，象征主义和工业主义都有一个共同的对手。它们共同揭示了一种关系，即建立在商品世界那没有灵魂的生产和被伪艺术的美化安置于物品之中的次品灵

---

① 包豪斯，全称为国立包豪斯学校（Staatliches Bauhaus），德国的艺术和建筑学校，1919 年由建筑师沃尔特·格罗佩斯（Walter Gropius，1883—1969）创建，1933 年迫于纳粹压力而关闭。包豪斯在德语里为“建造房屋”之意。由于包豪斯学校对于现代建筑学的深远影响，今日的包豪斯早已不单单指学校，而是其倡导的建筑流派或风格的统称。

魂之间的关系。

实际上应该回忆一下，倒是工艺美术运动的“新哥特式”学者首先揭示了某些原则，随后包豪斯又继承了这些原则：说一把扶手椅很漂亮，那首先得看它是否满足了它的功能，要看它是否简化和提炼了扶手椅的形式，是否取消了上面带有树叶、儿童和动物图案的挂毯，即构成英国小资产阶级生活的“审美”装饰。这其中就有某种东西进入了象征的共同思想：严格意义上的象征——甚至是广告的象征——贝伦斯式的象征——以及马拉美或拉斯金式的象征。

一个象征首先是一个缩略性符号（signe abréviateur）。人们可以让它充满精神性并赋予它灵魂；或者相反，也可以把它打压到其简化形式的功能。然而这两者要有一个允许所有位移运动的共同的概念核心。我在谈及阿尔伯特·奥里埃的文章时提到过这一点，他将高更《布道的幻觉》变成了绘画上的象征主义宣言。图标化和成为缩略形式的神秘的农妇，即他使之成为新柏拉图式象征的农妇，她们也是那些戴着帽子和衬领的布列塔尼妇女，近一个世纪以来，她们也以广告图标的形象出现在阿文桥烘饼盒上。这是同一种缩略性象征的思想，同一种将理想形式和广告图标联合起来的类型的思想。

这样就存在一个共同的概念核心，允许在象征主义曲线和功能性广告象征之间进行移动。诗人或是画家，象征

主义者和工业设计师，他们都以相似的方式将象征变成抽象的共同成分，与事物、形式和象征思想共同的成分。同一个形式特征写作的思想开始了多样的实践和阐释。从1900年到1914年间，分离派的平面设计师从有毒花朵的曲线过渡到了精确的几何构造，似乎缩略性象征的唯一思想赋予这两种实践形式。也正是艺术形式的同样原则和同样思想家能够对绘画抽象和功能设计进行理论化。这些大师，如阿洛伊斯·李格尔[①]——有机装饰的理论——和威廉·沃林格[②]——抽象线条的理论——由于一系列的误解，被尊为绘画的抽象未来的理论担保人：一门只表达艺术家意愿——思想——的艺术，通过一些符号的象征去阐释内在的必要性。但是他们的文章也被当作基础，以便制订设计的缩略语言。在这个语言中，问题不在于要构成一个纯符号的造型字母表，相反，要构成一个常用物品形式的促进性字母表。

符号与形式、艺术形式和常用物品形式的这种原则的共性，在20世纪10年代的平面设计中得到具体体现。这一共性可以引导我们重新评价艺术的现代主义自主性的主

---

① 阿洛伊斯·李格尔（Alois Riegl，1858—1905），19世纪末20世纪初奥地利著名艺术史家，维也纳艺术史学派的主要代表，现代西方艺术史的奠基人之一。著有《风格问题：装饰艺术史的基础》（*Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*）等。

② 威廉·沃林格（Wilhelm Worringer，1881—1965），德国艺术史家和艺术评论家。主要著作有《抽象与移情》（*Abstraktion und Einfühlung*）和《哥特艺术的形式》（*Formprobleme der Gotik*）。

导范式，评价艺术形式和生命形式之间关系的主导范式。人们知道自克莱门特·格林伯格以来，平展表面的思想是如何与艺术现代性的思想相结合的，这种思想被设想成艺术对其固有媒介的一种征服，与对外部目的和模仿义务的屈从作了彻底的决裂。每一门艺术着手开发它的方法，它的媒介，它固有的材料。因此平展表面的范式被用来构建现代性的理想史：绘画将会放弃第三维的幻象，即与模仿的约束相联系的幻象，以便构建一个作为画布固有空间的二维平面。而这样设想的绘画平面将为艺术的现代自主性提供范例。

这种看法中的不幸之处，就是这种理想的艺术现代性总是受到一些恶意捣乱者的破坏。如马列维奇[①]或康定斯基刚刚提出了原则，就涌来了达达主义和未来主义的大军，将绘画平面的纯粹性变成了它的对立面：文字与形式、艺术形式和世界事物的混合表面。人们很乐意将这种堕落归咎于广告和宣传语言的压力，即 20 世纪 60 年代常见的那种堕落。当时波普艺术正好推翻了被抒情抽象重新征服的二维绘画的王权，由此引起一种新型持久的混乱，即艺术形式与日用物品操作和商业信息流通之间的混乱。

也许人们会从这种可恶的堕落局面中摆脱出来，明白失乐园实际上从未存在过。绘画的平面性从来就不是艺术

---

① 马列维奇（Malevitch，1878—1935）是俄国至上主义倡导者、几何抽象派画家。参见第 106 页注释③。

自主性的同义词。平展表面一直都是一个交流的平面，文字和图像在上面相互滑移。反模仿的革命从不意味着对相像的抛弃。摹仿并不是相像的原则，而是相像的某种编码和分配。因此，绘画的第三维度的原则并不是让第三维度回归“原样”的愿望，而是让绘画成为“像诗歌”的努力，以便呈现为一种历史的戏剧舞台，模仿修辞和戏剧言语的权力。模仿的秩序就建立在艺术的分离和对应之上。绘画和诗歌既相互模仿，又相互保持着距离。反模仿的美学革命的原则不是一种“各人在自己家里”（chacun chez soi），要求每种艺术都有其固有的媒介。相反，它是一种“各人在别人家里”（chacun chez l'autre）的原则。诗歌不再模仿绘画，绘画不再模仿诗歌。这并不是说：文字是一方面，形式是另一方面。这意味着完全相反的情况：即分配原则的废除，这个原则给各方分配位置和方法，同时将文字艺术和形式艺术分开，将时间艺术和空间艺术分开。这就意味着一个共同表面的建立，以取代分开的模仿领域。

表面应该理解为两种意思。首先是字面的意思。象征主义诗人和工业设计师之间的共性通过文字和形式的混合而成为可能，而这种混合又是通过印刷的浪漫式复兴，通过雕刻的新技术或招贴艺术的发展而进行的。但是这种艺术间交流的表面既是理想的也是物质的。正因如此，无声的舞女，在第三维中稳步舞蹈的舞女，可以给马拉美提供一种图像理想性的范式，保证文字的安排和形式的轨迹之

间的交流，保证说话事实和绘制空间事实之间的交流。尤其会出现《骰子一掷》的印刷和舞蹈的安排，成为空间艺术的诗意的宣言。

绘画中也能观察到同样的事情。在丹尼斯和康定斯基之间被征服的自主纯洁性不可能立即因混合——同时主义、达达主义或未来主义的——而消失，文字与形式的混合，受广告狂热或工业主义美学启发的混合。“纯洁的”绘画和“不洁的”绘画基于同样的原则。我先前暗示了设计推动者对相同作家——李格尔或沃林格——的参考，他们为绘画的抽象纯洁性作了正名。更普遍的情况是，正是建立绘画的表面的同一个思想，将“内部需要”的表达符号呈现在“抽象的”画布上，向绘画中混合纯粹的形式、报纸摘要、地铁票或时钟齿轮。纯洁的绘画和“误入歧途”的绘画是由滑移和混合形成的同一表面上的两种配置。

这也意味着不存在一种自主的艺术和他律的艺术。这里还是现代性的某种思想被表现为可恶的堕落局面：从模仿约束上获得的自主会立刻被革命的活动主义引入歧途，让艺术为政治服务。最好是省去这种失落的纯洁的假设。那个共同的表面，绘画的形式既相互独立又与文字物体相互混合的表面，它也是艺术与非艺术的共同的表面。现代美学的决裂，反模仿的决裂，它并不是与受相像控制的艺术的决裂。这是与某种艺术体制的决裂，在这个体制中，模仿既是自主的又是他律的：说它们自主，是因为模仿构

成了一个语言生产或造型生产的领域，而这些生产又不服从其他地方运转的实用标准和真相标准；说它们他律，那是因为模仿在其固有的秩序中——尤其是通过种类的分离和等级——模仿着地位和尊严的社会分配。现代的美学革命相对于这种双重原则形成了一种断裂：它废除了过去让艺术等级向社会等级看齐的平行主义，肯定了没有高贵或低贱之分的主题，一切都是艺术的主题。但是它也废除了那个分离原则，这一原则将形式模仿的实践与日常生活的物体相分离。

平面设计的表面，那就是三样东西：第一是平等的平面，在这个平面上，任何东西都可以是艺术；第二是转换的表面，在这个表面中，文字、形式和物体交换着它们的角色；第三是对等的表面，在这个表面中，形式的象征写作适合于纯艺术的表现和实用艺术的图示化。这种双重性并不标志着艺术被政治操纵利用。"缩略形式"就其自身原则而言就是共同世界中美学和政治的一种分割：它们描绘了一个无等级世界的形象，其中各种功能相互滑移。最佳的展示要数罗钦可给苏维埃航空公司①绘制的招贴画。飞机的风格化形式和商标的字母合成同质的几何形式。然而这种图像的同质性也是形式之间的同质性，即用于构建至上主义绘画的形式和用来象征苏航飞机冲力和一家新建公司活力的形式。同一位艺术家既作了抽象的绘画，又画了

---

① 苏维埃航空公司（*Drobrolet*），俄罗斯航空公司的前身。

实用的招贴画，在任意一种情况下，他都以同样的努力去构建生活的崭新形式。也正是他通过平面并使用同一个同质化原则，去展示马雅可夫斯基[1]文本的拼贴，去展示表演中体操队员出发的偏轴式透视摄影。在所有这些情况下，艺术的纯粹和艺术形式与生命形式的结合并驾齐驱。这是对我提出的理论问题的视觉式答案。象征主义诗人和功能主义工程师在同一个平面上验证着他们的原则的共性。

---

① 弗拉基米尔·弗拉基米罗维奇·马雅可夫斯基（Vladimir Vladimirovitch Maïakovski，1893—1930），前苏联著名未来主义诗人、剧作家。

五

若有不可再现物

我的标题所提出的问题显然不能用“是”或“不是”来回答。它关注更多的是假如：在什么条件下人们可以宣告某些事件是不可再现物？在什么条件下人们可以把特定的概念形象赋予这个不可再现物？当然这种调查并不是中立的。它的动因基于某种不可容忍感，即针对不可再现物概念的膨胀式用途和相邻概念星座的不可容忍：不可表现物（l'imprésentable），不可想物（l'impensable），不可对付物（l'intraitable），不可赎买物（l'irrachetable）。这种膨胀式用途事实上会让所有现象、过程和概念都跌落到相同的观念中，冠之以同样神圣的恐怖光晕。从再现的摩西式禁忌到犹太浩劫（Shoah），中间经历了康德的崇高，弗洛伊德的原初场景，杜尚的《大玻璃》或马列维奇的《白底上的白色方块》，莫不如此。问题在于要知道怎样和在什么条件下可以构建这样一种概念，即能够单方面覆盖所有经验领域的概念。

我想从一个更为小型的调查出发来引导这个整体的问题，该调查将涉及作为艺术思想体制的再现。当人们说到某些存在者、事件或形势的时候，说它们通过艺术手段是不可再现的时候，这究竟是什么意思呢？我觉得这似乎是两件不同的事情。在第一层意义上，有人说要让相关事情的主要特征变得在场是不可能的事。我们既不能把它放在眼前，也无法为它找到适合它尺度的代表。我们无法找到符合其理念的感性表现形式，或者反过来，找到与其感性威力相当的可知性模式。因此，这第一个不可能性就提出了艺术的无能。

相反，第二个不可能性将质疑该能力的实施。它说一件事物通过艺术手段是无法再现的，原因就是这些方法的本质和艺术表现的三种特有性质。第一，艺术表现的特点首先就是其在场的过度，这种在场背离了事件或形势的独特性，对抗着任何完整的感性表现。第二，这种物质在场的过度，其相关项（corrélat）就具有一种非真实的地位，使其存在的分量摆脱掉所再现的事物。最后，这个过度和缺陷的游戏依据一个特定的搭话模式而操作，将所再现的事物交付于快乐、游戏或距离的情感，而这些情感却与事物所包含的严肃经验毫不相容。于是大家都这么说，某些东西并不出自艺术的活力。这些东西无法与艺术所固有的在场的过度和存在的摆脱相适应，并且，用柏拉图的术语来说，定义了艺术的拟像特征。

针对拟像，柏拉图使用缺乏技巧的简单叙事与之对立，

摆脱了增值的在场和减值的存在的游戏，也摆脱了对其陈述者身份的怀疑。正是简单叙事与模仿技巧的这种对立，如今支配着证人言语的价值提升，并且在其两个形象下展开。第一个形象提升了简单叙事，它并不构成艺术，而是仅仅阐释一个个体的经验。第二个形象则相反，它在"证人叙事"中看到了一个艺术的新模式。因此，这不是讲述事件，而是证明一个超越思想的曾经有（*il y a eu*），这不仅仅是由于它固有的过度，而是因为超越思想就是曾经有的普遍本性。正因如此，尤其是在利奥塔尔看来，超越可想物的事件存在召唤着一种证明普遍不可想物的艺术，它证明着位于影响我们的东西和我们的思想能够控制的东西之间的本质分歧。而艺术新模式的本质——崇高的艺术——就是要记录这种不可表现物的痕迹。

这样便建立起一种废除再现的思想配置，或是为了柏拉图式简单叙事，或是为了崇高的新艺术，即伯克[①]和康德所倡导的艺术。这种配置在双重景象上做文章。一方面，它要证明再现的内在不可能性，证明某种类型的物体会让再现坍塌，使在场与不在场、感性与知性之间的任何和谐关系分崩离析。因此这种不可能性便向另一种艺术方式召唤艺术的再现方式。另一方面，它要证明自己的尊严缺失。

---

① 埃德蒙·伯克（Edmund Burke，1729—1797），爱尔兰政治家、作家、演说家、政治理论家和哲学家，经常被看成英美保守主义的奠基者。伯克曾写过有关美学的著作，包括《关于我们崇高与美观念的起源的哲学研究》（*A philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*），该著作引起了狄德罗、康德等人的关注。

于是它将自己摆在一个完全不同的环境内，一个柏拉图式的伦理环境，其中艺术的概念并不出来干预，人们仅仅在评判图像，仅仅在考察图像与其起源（图像与其所再现的东西相称吗?）的关系，与其目的（图像对接纳它们的人产生什么效果?）的关系。

这样，两种逻辑便夹杂在一起。第一种逻辑涉及不同艺术思想体制之间的区分，也就是说在场与不在场、感性与知性、直指和意指之间关系的不同形式。第二种逻辑并不了解原样的艺术，它只知道有不同的模仿类型，不同的图像类型。这两种异质逻辑的交错会产生一个非常明确的效果：它将调整再现距离的问题转换成再现不可能性的问题。于是禁忌便逐渐滑进这个不可能性中，同时又自我否定，赋予自己物体的特性，作为简单的后果。

我考察的目的就是要理解这种交错，并且尝试着解开这种关系。为了清理其中的成分，我将从不可再现性的一个简单案例开始，这就是调节再现的一个案例。我曾经有机会分析过高乃依在创作《俄狄浦斯》过程中遇到的问题。索福克勒斯[①]的俄狄浦斯，从严格意义上来说，在法国的舞台上显得不可再现，这基于三个重要原因：俄狄浦斯弄瞎的双眼在身体上引起的恐惧，神谕预料情节进展的

① 索福克勒斯（Sophocle，约前496—前406），古希腊剧作家，和埃斯库罗斯、欧里庇得斯并称古希腊三大悲剧诗人。他一生写过120多个剧本，其中《俄狄浦斯王》为其代表作之一。

过度和恋爱情节的缺席。[1] 我曾经指出，事情不仅仅涉及高乃依提到的妇女的娇弱，还与当时观众的经验关系有关。它涉及当时的再现手法。它涉及摹仿问题，即下列两个术语间的关系：创造（*poiesis*）和感知（*aisthesis*），也就是说一种做事方式和一种情感的布局。弄瞎的眼睛，神谕料事如神的过度和恋爱兴趣的缺席，这事实上属于同一种规则错乱。一方面有太多的可见物，即那种并不依赖于言语的可见物，强行安排自己的可见物。另一方面又有太多的理智。神谕说得太多。有太多的知道，来得太早的知道，这种知道就高悬在悲剧事件的上方，通过悲剧行为和剧情波折的游戏渐渐揭示出来。在这个可见物和可知物之间，有一种关联处于缺失状态，一种特定的兴趣类型，以保障所见和未见、所知和未知、期待之事和意外之事之间的良好关系，这也可以调节舞台和剧场大厅之间远离和邻近的关系。

再现意味着什么

这个例子让我们明白，再现作为艺术的特定模式意味着什么。再现的约束实际上有三样东西。首先是可见物对

---

① 雅克·朗西埃，《美学的无意识》，伽利略出版社（*L'Inconscient esthétique*, Galilée），巴黎，2001 年。——原注 29

言语的依赖。言语的本质是展示，通过展现准可见物去安排可见物，而在准可见物中融合了两种操作：置换操作（把空间或时间中遥远的东西摆到“眼前”）和展示操作（展示那种内在的脱离视觉的东西，推动人物和事件的秘密动力）。俄狄浦斯弄瞎的眼睛对妇女来说不仅仅是一种令人生厌的表演。它再现了某种东西向视觉领域的强行闯入，这种东西超越了可见物对言语的这种展示的屈从。而这种超越又揭示了再现的双重普通游戏：一方面言语在展示，它召唤着不在场物，揭示着隐藏之物。但是这种让人看（faire-voir）实际上正好在其缺陷上运行，在其克制上运转。这正是伯克在《关于我们崇高与美观念的起源的哲学研究》中阐明的悖论。《失乐园》中对地狱和邪恶天使的描写产生了一种崇高的印象，因为这种描写不让我们看见它们所提及的并且假装展示给我们看的形式。相反，当绘画让我们看见围攻圣安东尼[1]隐居地的怪兽时，崇高则变成了滑稽。这是因为言语在“让人看”，但仅仅是根据一种次级确定（sous-détermination）体制，并不“真正地”让人看。在其平常的进展中，再现既使用这种次级确定，又对它遮遮掩掩。但是怪兽的图画形象化或盲人弄瞎眼睛的展示，突然打破了言语中让人看和不让人看之间的沉默式妥协。

与这个视觉调节相对应的是一个二次调节，它涉及知

---

① 这里指埃及的隐修士圣安东尼（Anthony the Great，251—356），传说他在沙漠苦修时受到魔鬼幻化成的各种怪兽的诱惑。

道与不知道、行动与受苦之间的关系。这正是再现的约束的第二个方面。再现，根据亚里士多德在《诗学》中分析的自相矛盾的逻辑，是意义的有序展开，是人们所理解或预料之物和意外发生之事之间那调节过的关系。这个逐渐揭示和对比鲜明的逻辑，它排除了言语的突然泛滥，排除了那个说得太多、说得过早并且让人知道得太多的言语。这正是索福克勒斯的《俄狄浦斯王》的特点。亚里士多德将该剧变成以波折和辨认而结束的结局逻辑的典范。然而这个逻辑自身又处在一种游戏中，即与现实进行的一种恒定的藏手帕游戏。俄狄浦斯在剧中体现了这样一种人的形象，他想知道理性之外是什么，想把知道等同于其无限制的威力。然而那种疯狂一下就将俄狄浦斯变成一位独特的人，变成神谕和污秽能够指涉的唯一的人。在他的面前，相反地，还有一个人物，那就是提瑞西阿斯①，他知道事情，却拒绝说出他知道的事情，然而他仍然在不说话的情况下说了此事。这样，他就在俄狄浦斯身上激起一种欲望的逆转，即从知道的欲望转向对聆听的拒绝。

因此在波折的任何有序逻辑之前，在一个想知道、一个不想说、一个不说而说和一个拒绝聆听之间就已经有了这个游戏。存在一个知道的感人法（pathos），它构成了悲剧的伦理世界的特征。这就是索福克勒斯的世界，但也是

---

① 提瑞西阿斯（Tiresias），希腊神话中底比斯的一位双目失明的预言者。据荷马史诗《奥德赛》记载，他在冥界仍有预言的才能，英雄奥德修斯曾被派往冥界请他预卜未来。他的形象有时为预言者，有时为半男半女的人物。

柏拉图的世界。在这个世界里，对于我们凡人来说，只需知道能认识不朽神灵的东西有什么用处。亚里士多德正是试图从这个世界中提取悲剧。再现范畴的组成正好包括了这个方面本身：让知道的伦理感人法过渡到另一种调节好的关系中，即创造和感知之间的关系，自主的行动安排和特定情感的游戏之间的关系，这些情感是再现境况所特有的东西，也只和这种境况有关。

然而高乃依却判定，亚里士多德在这个事业中并没有成功。知识的俄狄浦斯式感人法超出了亚里士多德式的知识情节范围。存在一个知识的过度，它妨碍了意义和启示的有序展开。还相应地存在一个感人法的过度，它妨碍了观众情感的自由游戏。从严格意义上来说，高乃依与这种不可再现物很有关系。因此他致力于化约这个不可再现物，使故事和人物变得可以再现。为了调节摹仿、创造和感知之间的关系，他采取了两种消极的措施和一种积极的措施。他将弄瞎双眼这个过分可见物置于场景之外，同时也将提瑞西阿斯的过分的知识置于场景之外，他的神谕只是被揭示出来而已。然而更重要的是，他让知识的感人法服从于一种行动逻辑，以弥补索福克勒斯的第三个“缺陷”：爱情意义的缺失。他给俄狄浦斯杜撰了一位名叫狄耳修斯[①]的妹妹，即被俄狄浦斯从王位上拉下来的拉伊奥斯[②]的女儿。

---

① 狄耳修斯（Dircé），希腊语为 Dirkê，是底比斯摄政王利柯斯（Lycos）之妻。

② 拉伊奥斯（Laïos），希腊神话中底比斯国王，俄狄浦斯的生父。

还给她虚构了一位求爱者忒修斯[①]。由于忒修斯对他的血统有诸多怀疑，并且狄耳修斯认为自己要对让父亲付出生命代价的旅行负责，这样就形成了拉伊奥斯实际的或可能的三位子女，即神谕可以指定的三个人物，尤其是根据高乃依的逻辑，这三个人在争夺着这种身份辨认的荣誉。因此知识的效果和感人法的效果之间的关系便服从于特定的可知性形式，即行动的因果连接的形式。通过认定亚里士多德所分离的两种因果性，即行动的因果性和性格的因果性，高乃依成功地将悲剧的伦理感人法化约到戏剧动作的逻辑中。

这样，大众的“经验性”问题和再现的自主逻辑的问题便结合到了一起。这就是再现的约束的第三个方面。再现的约束定义了某种对现实的调节。这种调节具有双重适应的形式。一方面，再现中的存在者是一些虚构的存在者，取决于对其实存（existence）与否的任一评判，因此也就摆脱了柏拉图式的问题，不需计较其本体论的稳定性和伦理的典范性。然而这些虚构的存在者却仍然是一些相像的存在者，而且这些存在者的感情和行动必须得到分享和欣赏。“行动的创造”同时划定了两个事物之间的边界和通道：这些既有可能又难以置信的事件，悲剧将它们连接起来，还有这些感情、意愿和意愿间的冲突，这些可分辨可分享的东西，悲剧将它们呈现给观众。“行动的创造”在虚

---

① 忒修斯（Thésée），传说中的雅典国王。

构的悬空享受和辨认的现实快乐之间划定出边界和通道。它也同样通过距离和身份辨认的双重游戏，在舞台和剧场大厅之间划定了边界和通道。这种关系并不是经验性的。它是构建性的。表现的中意地点是剧院，这是一个完全奉献给在场的展现空间，但这个在场又给该空间维持了一种双重的克制：可见物在可说物之下的克制，意义和情感在行动力量之下的克制——而这个行动的真实性却与其非真实性完全相同。

一个作者面对其主题的困难能让我们确定艺术的特定体制，这个体制从本义上来说配得上再现体制这个称呼。这个体系能够调节可说物和可见物之间的关系，调节可知性模式的展开和感性展示的展开之间的关系。可以从中推断，如果存在一种不可再现物，那它恰好就在这个体制中。实际上正是这个体制确定了原则性的兼容性和不兼容性，确定了可接受性的条件和不可接受性的标准。因此俄狄浦斯式的人物，尽管他典范地满足了王子这个亚里士多德的标准，即根据一种反常的逻辑连接，王子身上会降临一些命运的挫折，然而这个人物对高乃依来说还是显得“不可再现”，因为他歪曲了从根本上确定再现秩序本身的关系体系。

然而这样一种不可再现性是双重相对的。它与再现秩序的关系是相对的，而且在这个秩序内部也是相对的。如果人物和俄狄浦斯的行动不相适合，那就可以改变它。这

就是俄狄浦斯通过创造一个虚构逻辑和一些新的人物所做的事情。这种创造不仅仅是让俄狄浦斯变得可以再现。它还将这种再现变成了再现性逻辑的杰作。高乃依对我们说，观众曾经认为，正是在他悲剧的再现中具有最多的艺术。实际上，从来就没有如此完美的悲剧的创造组合能将那些无法进入再现框架的东西放到再现框架中。

其结果是，我们时代的这种悲剧，它永远也不再被人再现。这可绝不是偶然，其原因就是这种艺术的过度，某种艺术的绝对完美和构建这种艺术的前提。这个前提就是说有一些主题适合或不适合艺术表演，适合或不适合这样或那样的戏剧类型。这也就是说我们可以操作转换的系列，使不恰当的主题变得恰当，建立起先前缺乏的契合。高乃依《俄狄浦斯》的整个艺术就建立在这个双重前提上。如果说他的剧目不再上演，那是因为我们的艺术感知自浪漫主义以来，就建立在一些绝对相反的前提之上。这些前提并不形成一个学派，也不定义某种特殊的敏感性，而是确定了一个新的艺术体制。

反再现意味着什么

在这个新体制中，不再有好的艺术主题。正如福楼拜

所概括的，"伊夫托能值君士坦丁堡"[1]，一位农夫女儿的通奸等于忒修斯、俄狄浦斯或克吕泰涅斯特拉[2]的通奸。在某个主题和某种形式之间不再有契合的规则，而是所有主题针对任何艺术形式的普遍的可支配性。相反，还存在某些人物和某些故事，不可能按照人们的意愿去改变它们，因为它们并不仅仅是一些可支配的"主题"，而是一些缔造性神话。我们可以让伊夫托和君士坦丁堡变得对等，但是我们不能利用俄狄浦斯去做胡乱之事。因为俄狄浦斯的神话形象集中了再现体制摈弃的所有东西，从反面象征了新艺术体制——美学体制——赋予艺术事物的所有特性。俄狄浦斯的"疾病"究竟是什么？它破坏了知识效果和感人法效果之间的平衡分布，即艺术再现体制所固有的分布。因为他是那个知道与不知道的人，是那个绝对地行动与绝对地受苦的人。然而正是这种对立物的双重身份，美学革命将它对立于再现模式，把艺术的事物置于美学的新概念之下。一方面，它针对再现行动的准则，确立了作品做事（*faire*）的绝对威力，来自作品固有的创作规律和自我展示的威力。而另一方面，它又将这种无条件的创作威力等同于绝对的被动性。康德关于天才的理论所概括的正是这

① "伊夫托能值君士坦丁堡"（Yvetot vaut Constantinople），法国作家福楼拜在 1853 年一封信中的说法。伊夫托是法国诺曼底的一个小镇，历史上曾经建立过一个小王国，而君士坦丁堡是拜占庭帝国的首都。论城市大小两者不可比较，但首都的性质却是一样的。

② 克吕泰涅斯特拉（Clytemnestre），希腊神话中海伦的妹妹，迈锡尼国王阿伽门农（Agamemnon）之妻，她与情人合谋杀害了自己的丈夫。

种对立物的同一性。天才是自然的主动能力，而自然则对抗着任何的标准，自然就是它自己的标准。但是天才也是那个既不知道自己所做的事情，也不知道他怎么做事的人。正是从这一点中，谢林和黑格尔推断出艺术的概念化就是有意识过程和无意识过程之间的统一性。美学革命建立了一种知识与无知、一种行动与受苦之间的这种同一性，把它作为艺术的真正定义。艺术的事物在其中自我认同，在感性形式中把自己当作思维与非思维的同一性，当作一种活动的同一性，这是试图实现其思想的一个意志的活动，一个无意图性的活动，一个感性此在（être-là）的绝对被动性的活动。俄狄浦斯自然就是这个思维体制的主角，这个体制把艺术的事物等同于思维的事物，把这些事物看作思维的方式。这是主角的他者（autre）内在的思维，而反过来又被他者所寄居。

与艺术再现体制相对立的并非一个非再现（non-représentation）的体制，这是从非形象化（non-figuration）意义上来说。一则简单的寓言会将反再现（anti-représentative）的决裂等同于一种从再现的现实主义走向非形象化的过渡：一幅不再提倡相像的绘画，一种获得了交际语言中非及物性的文学。这种非形象化使反再现的革命与“现代性”的总体命运休戚与共：或是将现代性等同于普遍自主性的积极原则，况且反形象的解放就属于这个自主性的一部分；或是将现代性等同于一种经验丢失的消

极现象，而形象化的退出就是这种经验丢失的记录。

这个寓言虽然简便，但是它并不一贯。因为艺术的再现体制不是这样的体制，即以制造相像为己任的体制。在这个体制中，相像将服从于我们所见到的三重约束：一种言语的可视性模式，是它组织着可视物的某种克制；一种知识效果和感人法效果之间的关系调节，它由“行动”的至上支配着，将诗歌或绘画等同于一种故事；一种虚构所固有的合理性体制，它使言语行为摆脱了言语和图像正常的真实性和实用性标准，让它们服从逼真和契合的内在标准。虚构的理性和经验事实的理性之间的这种分离，是再现体制的主要成分之一。

从中可以推断，艺术中与再现的决裂并不是相对于相像的解放，而是相对于这种三重约束的相像的解放。在反再现的决裂中，绘画的非形象化之前就已经有某种完全不同的东西：小说的现实主义。那么什么是小说的现实主义呢？这就是相对于再现的相像的解放。这就是再现比例和再现契合的丢失。这就是福楼拜同时代的批评家在这位现实主义领袖领导下所揭示的混乱：从此以后，一切都在同一个平面上，大人物和小人物，重要事件和无意义的插曲，人类和事物。一切都是平等的，都是平等地可再现的。而这个“平等地可再现的”正是再现体系的败落。与言语可视性的再现舞台相对的是可见物的平等性，它侵入话语并使行动瘫痪。因为这个新的可见物有一些非常特别的特性。

它并不让人看，而是强加在场。然而这个在场本身又是很特殊的东西。一方面，言语不再等同于让人看的姿势。言语展示出它固有的不透明性，即"让人看"能力的次级确定的特点。而这个次级确定成为艺术固有的感性表现模式本身。但是同时，言语被可见物的特定特性所占据，即被它的被动性所占据。言语的成就受到这种被动性的打击，这种可见物的惰性使行动瘫痪，使意义消失。

19世纪有关描写的争论中讨论的正是这种颠倒。针对新的小说，针对这种所谓的现实主义小说，人们指责它的描写优先于行动。然而这种描写的优先实际上就是可见物的优先，一个并不让人看的可见物，它解除了行动的可知性能力，即有序分布知识效果和感人法效果的能力。这种威力被吸收在描写的冷漠感人法中，将意志和意义溶化在一连串的微小感知中，而在这种感知中，主动性和被动性已经不再清晰可辨。亚里士多德将诗歌情节的 kath'olon，即有机的整体，对立于跟踪事件经验连续的历史学家的 kath'ekaston①。然而在相像的"现实主义"用途中，等级被颠倒了过来。kath'olon 被吸收在了 kath'ekaston 中，被吸收在微小感知中，而每个感知都带有整体的威力；同样，在每个感知中，制造和指意的思维威力与感觉的被动性不相上下。因此，某些人能在其中看到再现艺术顶峰的

---

① "kath'ekaston"，希腊文，意为"微小感知"；前文的"kath'olon"亦希腊文，意为"有机的整体"。

小说现实主义完全是一种相反的情形。它是对再现中介和再现等级的废除。一种直接同一性的体制，即思维的绝对决定和纯粹的事实性之间的体制，强加于它们的位置之上。

通过这种做法被取消的还有再现逻辑的第三个大的方面，即将一个特定空间指定给再现的方面。这就是马拉美的散文诗以象征的名义能够象征的东西。“中断的演出”通过一位被意外事件干扰的小丑向我们展示了一只聪明的狗熊：直立的狗熊把它的前掌搁在小丑的肩膀上。在这个小丑和观众经历的并当作一种威胁的事件上，诗人或观众作出了他的诗文：在狗熊和小丑的身体接触中，他看到了野兽对人类提出的有关其能力秘密的疑问。他把这个场面变成了从演出厅到舞台的关系的真正象征，舞台上动物的哑剧上升到与其同名的恒星高度，即大熊星座。这个“再现的意外”以一种象征在运行，这是对再现体制进行美学废除的象征。“中断的演出”取消了可视性戏剧空间的特权，取消了这个分离空间的特权，其中再现被看作一种特定的活动。从此以后，到处都有诗歌，在狗熊的姿势中，在折扇的打开中，或是头发的飘动中。在某场演出可以象征所思和非所思、所求和非所求的同一性的地方，到处都有诗歌。与诗歌可视性的特定空间同时被取消的还有事实理性和虚构理性之间的再现性分离。所求和非所求的同一性在任何地方都可以定位。它摒弃了艺术固有的事实世界和普通事实世界之间的分离。这实际上就是各种艺术的美学体

制的悖论。这种悖论确定了艺术的绝对自主性，确定了其相对于任何外部规则的独立性。然而它确定自主性的行为又是废除模仿封闭圈的行为，正是这个封闭圈将虚构的理性和事实的理性分离开来，将再现的领域和经验的其他领域分离开来。

在这样一个艺术体制中，不可再现物这一概念的恒定性和意指究竟是什么？这个概念可以标示两种艺术体制之间的差别，标示艺术事物对其再现体系的摆脱。但是就像在这种体制中，它不再意味着有一些事件和情况已经原则上摆脱了相应的连接，即直指过程和意指过程之间的恰当连接。事实上，主题在这里不再服从言语的可见物的再现性调节，不再服从意指过程对故事结构的认同。如果愿意的话，可以用利奥塔尔的用语来概括这种情形，他谈到一种“感性和理智之间平稳调节的缺陷”。然而这个“缺陷”恰恰意味着再现世界的出口，即定义不可再现物标准的世界的出口。如果存在再现调节的缺陷，这就意味着与利奥塔尔相反的情况，即直指和意指可以无限地相互一致，它们的协调点既随处都有又哪里都没有。在能够使意义和无意义之间的同一性与在场和缺席的同一性相互重合的地方，都存在一种协调。

非人道的再现

然而这种可能性并不了解那些物品，即通过其固有特性使之缺失的物品。这种可能性显得完全适合于再现人们称之为不可再现物的现象，即集中营和种族灭绝的现象。我想通过有意选取的两个著名例子来说明这一点，这是从描写集中营和种族灭绝恐怖的作品中选取的例子。我的第一个例子借自罗贝尔·昂泰尔姆①《人类种群》的开头部分："我去那儿撒尿。当时还是黑夜。其他人也在我边上撒尿，大家彼此不说话。小便池的后面是茅坑，有一段矮墙隔着，另一些家伙坐在上面，裤子拉了下来。有一个小屋顶遮着茅坑，但没有遮着小便池。在我们后面传来木底鞋的声音，还有咳嗽声，那是其他人来了。厕所从来都不会空。这时有一团雾气飘荡在小便池的上方……布痕瓦尔德的夜晚是安静的。集中营是一台沉睡着的巨大机器。瞭望台上的探照灯不时地扫射着。党卫队员的眼睛开开闭闭。在集中营周围的树林里，巡逻队在巡逻。他们的狼狗并不吠叫。哨兵们也安安静静。"

① 罗贝尔·昂泰尔姆（Robert Antelme，1917—1990），法国诗人。1939 年与玛格丽特·杜拉斯结婚，两人同为法国抵抗运动成员。1944 年被捕并被关押进布痕瓦尔德集中营，后被关进达豪集中营；二战末期在密特朗的帮助下回到法国。《人类种群》（*L'Espèce humaine*）是昂泰尔姆根据他在集中营中的经历创作而成，1947 年出版。

这是人们常见的一种写作，它对应于一种特定的经历，即回归到其最基本面貌的生活经历，没有任何的期待视野，仅仅是将一些细小的行动和细小的感受相互连接起来。与这种经历相对应的是这些细小感知的并列连接。这段文字证明了罗贝尔·昂泰尔姆想要突出的这种特定的抵抗形式：这种形式将集中营化约成赤裸的生活，肯定了人类种群的基本归属，直至人类最基本的行为。然而很清楚，这段并列文字并不诞生于集中营的经历。这也是加缪《局外人》的写作手法，是美国行为主义小说的写作手法。上溯得更远些，这是福楼拜式的并列细小感知的写作手法。这种集中营的夜晚寂静实际上让我们想起其他的寂静，即福楼拜笔下标示恋爱时刻特征的寂静。我提议作为回声来倾听一下这个时刻，这是《包法利夫人》中标志着夏尔和艾玛相遇的时刻："她又坐下来，再拾起女红，那是一只白线袜，需要织补；她就埋头干起来了，不再说话。夏尔也不开口。风从门底下吹进来，吹起了石板地上的微尘；他看着尘土沿地面散开，只听见自己的太阳穴一蹦一蹦地跳，还有母鸡下了蛋在院子里的咯咯啼。"①

在罗贝尔·昂泰尔姆笔下，主题也许比福楼拜的更为普通，语言也更基础（但仍然值得注意的是小便池场景，书的第一行是一句十二音节诗句：我去那儿撒尿；当时还

---

① 引文出自福楼拜：《包法利夫人》，"袖珍书"丛书，第25页。中文译文参照郭宏安译本，译林出版社，1994年，第16页。

是黑夜)。福楼拜的并列风格,如果可以这么说的话,变成了一种并列句法。但这段车队出发前的等待的叙事建立在直指和意指之间同样的关系之上,建立在一方与另一方同样的变稀体制之上。罗贝尔·昂泰尔姆经历的集中营经验,夏尔与艾玛的虚构的感官经验,它们依据相互补充的细微感知的同样逻辑来进行表达,并且以同样的方式产生意义,通过细微感知的无声,通过它们向最低限度听觉和视觉体验的召唤(沉睡的机器和昏沉的农庄院子;不吠叫的狼狗和远处母鸡的啼叫)来进行表达。

因此罗贝尔·昂泰尔姆的经历不是“不可再现”的,这是就叙述这一经历的语言尚不存在而言。这个语言是存在的,句法也是存在的。不是作为例外的语言和句法,相反地,是作为普通意义上各种艺术美学体制固有的表达方式。问题应该是完全相反的情况。表达这种经历的语言丝毫不是这个经历的固有的语言。这种有计划的非人道化(déshumanisation)的经历很自然会找到同样的表述方式。即与福楼拜的同一性同样的表述方式,这种同一性存在于人道(l'humain)和非人道(l'inhumain)之间,存在于联合两个存在物的感情上升和农庄公共大厅里被风吹乱的一小撮灰尘之间。昂泰尔姆想表达这种真实的经验,与经验的分割成块无法比较的经验。然而他为适合这个经验所选择的语言,却是文学使用的公共语言。在这个语言中,一个世纪以来,艺术的绝对自由自我认同于感性物质的绝对

被动性。这种非人道的极端经验既不懂得再现的不可能性，也不懂得恰当的语言。不存在证明的恰当语言。在证据必须表达非人道经验的地方，那里就自然会找到一种已经由非人道的未来组成的语言，由人道感情和非人道运动的同一性组成的语言。正是通过语言本身，美学虚构才能与再现虚构产生对立。充其量可以这么说，不可再现物恰恰就在那里，存在于经验用固有语言自我言说的不可能性中。然而这种恰当与不恰当的原则性一致，也正是艺术美学体制的真正标记。

这也正是另一个例子可以向我们展示的情况，它借自另一部颇有意义的作品。我这里想到的是克劳德·朗兹曼[①]的《浩劫》的开头部分，在这部电影四周飘荡着一种不可再现物的话语或再现禁忌的整个话语。然而在何种意义上说这部电影证明了一种“不可再现物”呢？它不断言说种族灭绝的事实已经摆脱了艺术的表现，摆脱了艺术对等物的生产。它只是否认这种对等物可以由刽子手和受害者的虚构化身来提供。因为要再现的东西并不是刽子手和受害者，而是双重消灭的过程：消灭犹太人和消灭他们消

---

① 克劳德·朗兹曼（Claude Lanzmann，1925—），法国作家和电影导演。他曾经是西蒙·波伏娃的密友，至今还是《现代》杂志主编。主要电影作品有四部，即1985年的《浩劫》（*Shoah*）、1994年的《以色列国防军》（*Tsahal*）、1997年的《活人路过》（*Un vivant qui passe*）和2002年的《索比堡1943年10月14日16点》（*Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*）。他的作品都与二战犹太人灭绝、犹太身份和以色列问题有关。其中《浩劫》是纪录片史上的经典作品，朗兹曼用了11年的时间拍摄完成，影片长达九个半小时。

灭犹太人的痕迹。这些是完全可以再现的东西。问题是这些东西在虚构或证明的形式下是无法再现的，这种形式在让人“重新体验”过去的同时，却放弃了再现第二种消灭。这在特定悲剧行为的形式下是可以再现的，如同影片那煽动性的第一阶段所宣布的那样：“行动从今天开始……”如果已经发生过而又没有留下痕迹的事情要得到再现，那就需要通过一个行动，一个此时此地开始的全新杜撰的虚构。需要通过一个此时此地说出的言语与此地物质上在场与缺席的现实的对比。

但是这种对比并不局限于证明内容的和地点的空白之间的消极关系。西蒙·斯莱伯尼克①的见证的最初片断就在海乌姆诺②的林中空地上，是根据相像和不相像的更为复杂的游戏进行构思的。今天的场景就像昨天的种族灭绝一样，通过同样的沉默，通过地点的同样寂静，通过与今天同样的事实，就在拍摄工作的进展中，就像在昨天，在死亡机器的运转中，每个人都在执行着任务，按部就班，不用叙述他所做的事情。然而这种相像又暴露了绝对的不相像，让今天的安静适合昨天的安静的不可能性。荒凉的地点与充斥其中的言语的不相符，给相似提供了一种幻觉的特点。这个感觉，即证人嘴巴里表达的感觉，却通过整

---

① 西蒙·斯莱伯尼克（Simon Srebnik，1930—2006），海乌诺姆集中营幸存者，被关进集中营时他年仅 13 岁。

② 海乌姆诺（Chelmno），位于内尔河畔的波兰小镇，影片《浩劫》的叙述就从这里开始。海乌姆诺是波兰境内第一个使用毒气杀害犹太人的地方。

体的镜头以另样的方式告知观众，这些整体镜头让这个感觉在偌大的林中空地里显得非常渺小。地点与言语和证人身体本身的不可能的相符触及了这种需要再现的消灭的核心。它触及了事件的令人难以置信的东西，即种族灭绝的逻辑本身所计划的东西——这种逻辑又得到否定主义[1]逻辑的加强：即使你们中还能剩下一个人来作证，人们也不会相信他，也就是说：人们不会相信你通过所讲的话为这个空白所做的填充。人们会把它当作一种错觉。这正是摄影机镜头中的证人用言语回答的问题。这个言语证实了难以置信的东西，它证实了错觉，证明了言语填补这个空白地点的不可能性。然而它又颠倒了证明的逻辑。正是此时此地被错觉击中了，被不可信击中了："我不认为是在这儿"，西蒙·斯莱伯尼克说。被拍成电影的大屠杀的真实，那也就是它消失的真实，就是其难以置信的特点的真实。这种难以置信的真实，证人的言语在这个相像与不相像的装置中进行了表述。摄影机让他这个微小的人去丈量巨大的林中空地。它也这样让他去测量时间，去估量言语所说的东西和地点所证实的东西之间的不可估量的关系。然而这种对不可估量物和难以置信物的测量，若是没有摄影机的技巧那是不可能的。若去读一读种族灭绝史学家的史料，看一看他们给我们提供的准确大小，我们就能得知海乌姆

① 否定主义（négationnisme），指否认纳粹分子对犹太人施行种族灭绝，尤其是否认瓦斯毒气室存在的态度。

诺的林中空地并不像影片中说的那么巨大[1]。摄影机大概主观地放大了这个空间，以便强调这种不成比例，创造一个与事件相一致的行动。它大概对地点的再现进行了特技处理，以便突出种族灭绝的真实和灭绝痕迹的消失。

这个简短的例子向我们展示，《浩劫》只提出一些相对不可再现性、手段的适应和再现目的的问题。人们如果知道想要再现的东西——也就是说，对于克劳德·朗兹曼而言，难以置信的真实以及真实与难以置信物的平等——那么就不存在禁止再现和禁止艺术的事件特征，这是就技巧的意义本身而言。不存在作为事件特征的不可再现物。只存在一些选择。选择现时以对抗历史化；选择再现手段的计算和过程的物质性，以对抗原因的再现。必须让事件留在原因的悬念中，让事件通过足够理性的原则去反抗任何的解释，不管是虚构的还是纪录的事件。

但是对这个悬念的尊重在任何方面都不与朗兹曼掌握的艺术方法相对立。它在任何方面也不与艺术美学体制的逻辑相对立。调查某个已经消失的东西，调查某个其痕迹已经被抹去的事件，重新找到证人，让他们讲述事件的具体情况而又不抹去事件的谜团，这肯定是一种不被逼真性的再现逻辑所吸收的调查形式，正是这种逼真性导致高乃依笔下的俄狄浦斯承认自己有罪。相反，这种形式与事件

① 帕斯卡尔·卡内的电影《幽灵的理论》（*La Théorie du fantôme*）也给人以这样的感觉，在电影中导演找到了他多位家庭成员失踪的地点。——原注30

真相和艺术审美体制固有的虚构创造之间的关系却非常吻合。朗兹曼的调查被载入已经征服了高贵文学的电影传统，这个传统针对俄狄浦斯瞎眼的真相，展现玫瑰花蕾①这个既揭了谜底又维持着谜趣的谜团。玫瑰花蕾是凯恩疯狂的“道理”，是在调查结束后在调查之外对“原因”的乌有的揭示。根据美学体制固有的逻辑，这种形式或调查取消了虚构事实的连接和真实事件的连接之间的界限。因此玫瑰花蕾的图示最近还被一部“纪录”片所采用，作为调查的重新启动，以便找到 1968 年那部小型纪录片②中的女工，该纪录片说的是万德工厂复工的情况。该调查的形式是重组一个事件的具体情况，却让其原因处于悬念中。这种形式显示它完全适合于表现大屠杀中的惊人场面，而又不失其独到之处。这里再次表明，恰当的形式也正是不恰当的形式。事件本身既不强加也不禁止任何艺术手法。它也不会给艺术强加任何再现或不再现的义务，任何这样或那样的方式。

---

① “玫瑰花蕾”，原文为英文“Rosebud”，这是影片《公民凯恩》（*Citizen Kane*）开始时出现的一个神秘词汇，解开这个词汇意义的过程构成了整部影片的主线。

② 这部小型纪录片指的是法国高等电影学院的两名学生拍摄于 1968 年 6 月的纪录片《万德工厂的复工》（*La reprise du travail aux usines Wonder*），片长仅 9 分钟。该片记录了 1968 年 6 月位于巴黎附近圣旺市（Saint-Ouen）的万德工厂在持续三个星期的罢工之后终于复工的情景。片中，一名女工面对镜头坚决地表示反对复工。1996 年，导演埃尔维·勒鲁（Hervé Le Roux）以寻觅 20 多年前的这位女工为线索，拍摄了另一部纪录片《复工》（*Reprise*），对五月风暴进行了反思。

不可再现物的思辨性夸张

因此“感性和知性之间稳定关系的缺陷”完全可以被理解为再现能力的不限制（illimitation）。为了在“不可再现物”的意义上阐释这个缺陷，为了确定某些事件为不可再现物，必须实施一种双重隐瞒，一种是隐瞒事件的概念，另一种是隐瞒艺术的概念。利奥塔尔的构建所表现的正是这种双重隐瞒，他在事件中心的不可想物和艺术中心的不可表现物之间构建了一种巧合。《海德格尔与“犹太人”》（*Heidegger et «les Juifs»*）比较了犹太民族的远古命运和艺术的反再现的现代命运。两者似乎以相同的方式证明了精神的原始不幸。精神只有在原始恐怖和初始冲击的驱动下才开始运转，这种冲击将精神转变成**他者**的人质，这不可控制的他者，在个体心理中就叫作初级过程（processus primaire）。无意识的情感不仅渗入到精神，而且还恰巧打开了精神。它成了情感家庭中总被遗忘的外人，而这个外人的精神甚至必须忘却这种遗忘，以便能够成为他自己的主人。这个**他者**在西方传统中，本该取个犹太人的名字，即见证遗忘的民族的名字，这个民族见证了思想成为**他者**的人质的原始状况。从中可以推断，针对犹太人的种族灭绝已经写入了西方思想的自我控制计划中，写入了想摆脱**他**

者证人的意志中，这是思想中心那不可想物的证人。这种状况与艺术的现代义务或许没有可比之处。利奥塔尔笔下艺术的这种义务的构建让两种不同质的逻辑相互涵盖：一种是艺术体制固有的可能物和不可能物的内在逻辑，另一种是揭露再现事实本身的伦理逻辑。

在利奥塔尔的作品中，这种涵盖通过对两种艺术体制之间的断裂的简单辨别来进行，即美的美学和崇高的美学的区别。他在《非人道》（*L'Inhumain*）中写道："面对崇高的美学，艺术的关键在于让自己成为证人，证明存在非*确定之物*。"艺术会将自己变成"事情发生"（il arrive）的证人，这种"事情发生"总是在它的性质或它的什么东西（quid）变得可捕捉之前来到；它证明在思想的中心还存在不可表现物，而思想却要赋予自己感性的形式。先锋派的命运或许就是证明这个废弃思想的不可表现物，记录感性的冲击并且证明原始的差距。

这个崇高艺术的理念是如何构建的呢？利奥塔尔参照了康德有关想象的无能的分析。在某些奇观面前，这种无能感到被带向了自己的领域之外，在崇高——所谓的崇高——的奇观中看到这些理性的**理念**的消极表现，而这些理念则把我们提升到现象自然的范畴之外。这些理念通过想象的无能来表示自己的崇高性，想象无法对崇高性进行积极的表现。康德正是将这个消极的表现与摩西的戒律

"你不可雕刻偶像"[1] 的崇高性进行比较。问题是这里面得不到一种崇高艺术的任何理念，而崇高艺术注定要证明理念与感性表现之间的差距。康德关于崇高的理念不是一种艺术的理念。这是一种将我们拉到艺术领域之外的理念，让我们从美学游戏的领域过渡到理性理念和实践自由的领域。

"崇尚艺术"的问题其实可以用简单的术语来表述：人们不能同时在禁止图像的戒律形式下和见证禁忌的图像形式下都具有崇高性。为了解决这个问题，必须把禁止图像的戒律的崇高性视作非再现艺术的原则。然而为此就必须把康德的超艺术的崇高视作定义于艺术内部的崇高。这就是利奥塔尔所做的事情，他把康德的道德崇高视作伯克所分析的诗学崇高。

对于伯克来说，《失乐园》中撒旦肖像的崇高性又是什么呢？那就是将"一座塔和大天使的图像、雾中升起的太阳的图像和日食时君王灭亡和帝国革命的图像"放在一起的事实。这种图像的堆积通过其数量和混杂，也就是说通过言语提出的"图像"的次级确定，创造出一种崇高的情感。伯克还注意到，存在一种词语的情感威力，这种威力会跳过图像化的感性表现直接与精神进行交流。当绘画的视觉化将诗歌的崇高"图像"转换成粗俗不堪的图片

① 语出《旧约·出埃及记》。"摩西十诫"第二诫说"不可为自己雕刻偶像"，《旧约》法文本中，此处的"偶像"译作"image"，与"图像"为同一个单词。

时，这就给出了极好的反证。这个崇高，它从再现的原则本身来定义自己，尤其是从“言语可见物”的特定特性来定义自己。然而在利奥塔尔的作品中，这种次级确定——这种从可见物到可说物的松散关系——达到了一种极限，它已经变成了理念和感性表现之间关系的康德式的不确定性。这两种“崇高”的粘贴可以构建崇高艺术的理念，而崇高艺术又被设想为消极的表现，设想为寄居于思想中的**他者**的证明。然而这种不确定性事实上又是一种多元决定(surdétermination)：前来接替再现位置的东西，实际上就是其原始状况的载入，就是寄居其中的**他者**所展示的痕迹。

基于这个代价，就有两种证明的调整，两种“证明义务”的调整。崇高的艺术是那种抵制**他者**健忘思维帝国主义的东西；同样，犹太民族是能回忆起遗忘的民族，是能将与**他者**的这种基本关系置于其思维基础和生命基础上的民族。种族灭绝是一种辩证理性程序的术语，这种辩证理性操心于将任何相异性消除出其内部，将异类排斥出去，而当这个异类是一个民族时，则致力于将它彻底灭绝。崇高的艺术于是就成了这种有计划地执行的死亡的现代见证。它证明了原始冲击的不可想物和消除这个不可想物的不可想计划。它这么做并不是要证明集中营那赤裸的恐惧，而是要证明精神的这种原始恐怖，即集中营的恐怖想要消除的精神恐怖。它并不通过再现堆积的尸体来证明，而是通

过穿越巴内特·纽曼[1]油画上单色画布的橙色闪光来证明，或是通过其他任何手段来证明。借助这种手段，一旦绘画材料偏离了再现任务，绘画将进行这些材料的探索。

然而利奥塔尔的图示却做了与他企图做的完全相反的事。他推论出一个抵抗任何辩证同化的原始的不可想物。不过这个不可想物本身也变成了一个整体的理性化的原则。它确实能让我们将一个民族的生活等同于思维的原始决定，将种族灭绝那公告的不可想物等同于西方理性的一种构成性倾向。利奥塔尔将阿多诺的理性辩证法绝对化，将它扎根于无意识法则之中，将自奥斯威辛集中营之后的艺术的“不可能性”转换成不可表现物的艺术。但是这种完善化归根到底是一种辩证法的完善化。给一个民族指派再现某个思维时刻的任务，把对这个民族的灭绝视作心理机制的定律，这不是夸大黑格尔的操作又是什么？这个操作试图让精神发展的时刻——和艺术形式——对应于某个民族或某种文明的具体的历史形象。

人们会说这种指派是一种损坏机器的方式。这就等于在思维的辩证法正在迈步的时候突然阻止它前进。不过，一方面，步子已经跨了过去。事件已经发生，正是这个已经发生（avoir-eu-lieu）允许这种不可想之物-不可再现物的

---

① 巴内特·纽曼（Barnett Newman，1905—1970），美国画家，抽象表现主义最重要的代表之一。画作有《谁害怕红色、黄色和蓝色?》（*Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?*）、《安娜之光》（*Anna's Light*）等，雕塑作品有《折断的方尖碑》（*Broken Obelisk*）等。

话语。另一方面，人们可以质疑这个崇高艺术的系谱，这个不可表现物的反辩证的证人。我说过，利奥塔尔的崇高来自一种独特的剪辑，即艺术概念和超越艺术概念的东西之间的独特剪辑。但是这种剪辑，给崇高艺术赋予任务并证明不能被再现的东西的剪辑，它自身就是非常确定的。这正是黑格尔关于崇高的概念，他将崇高视为象征艺术的极端时刻。在黑格尔的概念化中，这才是象征艺术的本质，即无法为他的理念找到一个物质表现的方式。为埃及艺术带来活力的神性观念，也只能在金字塔的石块或石柱雕像上找到合适的形象。这种积极表现的缺陷在崇高艺术中却成为消极表现的成功，因为崇高艺术设想了神性的无限性和不可形象化的异类性，并且在犹太“圣诗”的字句中说过这种不可再现性，说过这种神圣的无限性和任何有限表现之间的差距。总而言之，应召前来损害黑格尔机器的艺术概念并非他者，它就是黑格尔关于崇高的概念。

在黑格尔的理论化中，不是只有一个象征艺术的时刻，而是有两个。先是再现前的象征艺术；然后是这个新的象征时刻，它只是在最后才到来，在艺术的再现时代之后，在内容和形式的浪漫分离结束之后。在这个极点上，艺术想要表达的内在性不再有任何确定的表现形式。于是崇高回归，但是是以一种严格消极的形式回归。对实体思维来说，这不再是找到一种相应物质形式的简单的不可能性。这是艺术的纯粹意志和“不论什么”之间关系的空洞无限

化(infinitisation)，在这个“不论什么”中，无限化得以自我确认并在镜像中自我欣赏。这段黑格尔的分析，其论战功能是非常明了的：其目的在于拒绝另一种艺术可能来自某种失调，即来自理念和感性表现之间确定关系的失调。这种失调对黑格尔来说只能意味着艺术的终结，是艺术的彼世（au-delà）。利奥塔尔式操作的本性就是要重新阐释这种“彼世”，把被化约为签名复制品的艺术的糟糕无限性，转换成对原始债务的忠诚的记载。但是，崇高的不可再现性重新确认了黑格尔的同一性，即艺术的时刻、思维的时刻和一个民族的精神的同一性。不可再现物颇为矛盾地成为一种最高形式，在这个形式下维持着三种思辨的公设：艺术形式与内容相符的理念；人类经验形式——直至最极端的形式——的整体可知性的理念；最后是解释事件的理性与形成艺术的理性之间相符的思想。

我要对本章开始时提出的问题做一个简要的总结。根据各种条件存在一个不可再现物，再现主题必须服从这些条件，以便进入艺术的确定体制，进入直指和意指之间关系的特别体制。高乃依的《俄狄浦斯》给我们提供了一个最大约束的范例，即一个定义特性的各种条件的确定整体。再现主题必须拥有这些特性，以允许可见物对可说物的某种服从，集中在行动连接中的某种类型的可知性，以及得到良好调节的邻近和距离的某种分配，即再现及其所指对象之间邻近和距离的分配。这些条件的整体自行定义

了艺术的再现体制，这个在创造和感知之间的协调体制，即俄狄浦斯式的知识感人法先前干扰的协调体制。如果存在不可再现物，那也只有在这个体制中才能给它定位。在我们的体制中，在艺术的美学体制中，这种概念没有可确定的内容，充其量有一个与再现体制存在差距的纯粹概念。它表达了一种直指与意指之间稳定关系的缺席。但是这种失调朝着不是更少而是更多再现的方向发展：更多的构建对等的可能性，让不在场变成在场的可能性，让意义与非意义之间关系的特殊调节和表现与退缩之间关系的特殊调节相吻合的可能性。

反再现的艺术从组成角度来说是一种没有不可再现物的艺术。不再有针对再现的内在限制，不再有针对其可能性的限制。这种无限制也意味着这一点：不再有某个主题固有的语言或形式，无论这个主题是什么。然而正是这种特性的缺陷与对艺术固有语言的信任产生了碰撞，也与对某些事件那不可化约的独特性的肯定产生了碰撞。对不可再现的引证肯定了这一点，即有一些东西只能在某种类型的形式中得到再现，通过它们的例外性（exceptionnalité）固有的语言类型。从狭义上讲，这种思想是空洞的。它仅仅表达一个心愿，一个自相矛盾的愿望，即在废除从形式到主题的再现契合的体制本身中，还存在一些遵守例外独特性的恰当形式。由于这个愿望在其原则上就自相矛盾，所以它只能在一种夸张化（hyperbolisation）中完成。而为

了保证反再现艺术和不可再现物艺术之间的假定方程，这种夸张化将整个艺术体制投入到神圣恐怖的符号之下。我曾试图证明这一点，即这种夸张化仅仅是在圆满完成它自身主张的对理性化体系的揭露。对例外经验的固有艺术的伦理要求，迫使我们在辩证可知性（intelligibilité）形式上也要增补这种伦理，而针对这些可知性形式，人们却主张要保证不可再现物的权利。为了引证艺术的某个不可表现物，而且是与事件的不可想物对等的不可表现物，那就应该根据思维的不同，让这个不可想物本身变得完全可想，变得完全必要。不可再现物的逻辑只能靠一种夸张来支撑，而这种夸张最终又会打破这个逻辑。

文献来源

《图像的命运》和《句子、图像、历史》为两次讲座的讲稿。这是应阿尼克·杜维亚雷（Annik Duvillaret）之邀，分别于2001年1月31日和2002年10月24日在法国国家摄影中心所作的讲座。

《文本中的绘画》源自1999年3月23日的一次讲座，这是应埃里克·阿利耶（Eric Alliez）和伊丽莎白·冯·萨姆索诺（Elisabeth von Samsonow）之邀在维也纳美术学院所做的讲座。其中也收录了《断裂的陈述》中的某些内容，作为让·加拉尔（Jean Galard）主编的论文集《断裂：论艺术生活中的非连续性》（*Rupture. De la discontinuité dans la vie artistique*）中的一篇文章（国立高等美术学校/卢浮宫，2002年）。

《设计的表面》最初发表时的标题为《平面设计的双重性》，收录在安妮克·朗特努瓦（Annick Lantenois）主编的论文集《平面的……设计?》中（瓦朗斯地区美术学校，

2002 年)。

《不可再现物》最初发表在由让-吕克·南希(Jean-Luc Nancy)主编的《人类》杂志第 36 期上,原名为《集中营的艺术与记忆》(2001 年秋冬季合刊)。